Альманах студенческих работ кафедры балетоведения АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА имени А. Я. Вагановой

•

2018

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»



Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

А. Я. Ваганова
Конференция по вопросам хореографического
образования. Москва. 1936 год.

Санкт-Петербург
2018

УДК 793.3(078)
ББК 85.32П Е36
Е 36

Е 36 Альманах студенческих работ кафедры балетоведения Академия Русского балета имения А. Я. Вагановой. – СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. – 120 с.
ISBN 000-0-00000-000-0

УДК 793.3(078)
ББК 85.32 П

Кафедра балетоведения Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой
Ректор Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе
Составитель и научный редактор Л. И. Абызова

© Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018
© Авторы статей, 2018

ISBN 000-0-00000-000-0

СОДЕРЖАНИЕ

ДОРОГИЕ УЧЕНИКИ И КОЛЛЕГИ!
УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Пролетел год — и кафедра балетоведения подготовила новый выпуск альманаха студенческих работ. Отрадно, что воодушевление авторов и их педагогов не иссякло: сборник стал объемнее, исторические темы соседствуют с самыми современными. Это говорит о том, что педагоги побуждают серьезно изучать историю балета, наше наследие, но не упускают из сферы интересов актуальные проблемы сегодняшнего театра. Замечательно, что кроме студентов педагогического факультета нынче участвуют учащиеся бакалавриата исполнительского факультета.

Особенно важно, чтобы сохранялись и развивались связи внутри Школы, этому способствуют материалы по балетной критике, посвященные выпускным спектаклям.

Для наших студентов большая честь увидеть свои работы, изданные под грифом Академии Русского балета. Поздравляю наших авторов! А педагогов кафедры балетоведения благодарю за энтузиазм в деле воспитания новых талантливых специалистов.



НИКОЛАЙ ЦИСКАРИДЗЕ,
Ректор Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой,
Народный артист России,
Лауреат Государственных премий

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Педагоги кафедры балетоведения продолжают прилагать силы для качественной профессиональной подготовки студентов бакалавриата и магистратуры, используя многие виды обучения, в том числе и письменные работы. Удачный опыт прошлогоднего альманаха и энтузиазм наших воспитанников побудил нас подготовить следующий выпуск работ за предыдущий учебный год.

Мы учли пожелания нашего ректора Н. М. Цискаридзе, чтобы студенты балетоведческого направления пробовали перо, рецензируя выступления учеников исполнительского факультета. Такие статьи есть. Наряду с рецензиями студентов магистратуры мы сочли возможным включить дебютный опыт студентки первого курса бакалавриата.

Впервые в сборник включены работы студентов бакалавриата исполнительского факультета. За проделанную большую работу по подготовке этих текстов хочу поблагодарить педагогов кафедры И. А. Пушкину, К. А. Азееву и К. А. Козлову.
Одним из любимых заданий по балетной критики стали интервью. Интерес учеников поддерживает, в частности, тот факт, что их собеседниками выступают известные в балетной сфере люди. Я благодарю всех уважаемых собеседников, не пожалевших времени, сил и поделившихся своими мыслями с начинающими интервьюерами.

Я благодарю наших молодых авторов и их педагогов, чей труд позволил собрать настоящий сборник. За возможность его издания от лица кафедры балетоведения приношу благодарность проректору по научной работе и развитию Светлане Витальевне Лавровой.

Особую сердечную благодарность выражаю ректору Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Николаю Максимовичу Цискаридзе за неизменное заинтересованное внимание, поддержку и помощь.



Л. И. АБЫЗОВА,
Доцент кафедры балетоведения,
кандидат искусствоведения.

Вера Лалетина
Магистратура, II курс. 52.04.01. Хореографическое искусство. Теория и история хореографического искусства.
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения.

ПОСВЯЩЕНИЕ ПЕТИПА (276-Й ВЫПУСК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А.Я. ВАГАНОВОЙ)

Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой в июне этого года показала серию выпускных концертов с поистине грандиозной программой. Тому способствовали две значительные даты — 280-летний юбилей старейшей балетной школы в России (дата ее создания — 1738) и 200-летие со дня рождения великого хореографа М.И. Петипа, который большую часть жизни отдал служению во благо русского искусства.

Свершения выпускников 2018 года петербургский зритель смог увидеть на исторической сцене Мариинского театра 12, 14 и 16 июня 2018 года. В Москве концерты прошли на сцене Большого театра и Государственного Кремлёвского дворца 19 и 20 июня с несколько видоизмененной программой. В них приняли участие студенты разных балетных школ. Особенностью концертов этого года также стало участие в них прежних выпускников Академии, уже достигших высоких позиций в балетном мире.

Первое отделение концертов полностью посвящалось балетмейстеру Мариусу Петипа и классическому наследию XIX века.

Праздничную программу открывал Pas de quatre «Розарий» на музыку Риккардо Дриго. Эта хореографическая композиция для четырех танцовщиц последние несколько лет украшает репертуар Академии. Восстановление хореографии было осуществлено Ю. П. Бурлакой. Балетмейстер взял за основу нотации Н. Г. Сергеева (по системе В. И. Степанова), хранящиеся в библиотеке Гарвардского университета США. Среди более двух десятков

записанных балетов есть и «Пробуждение Флоры». Но нотация «Розария» находится не в самом балете, а среди приложенных к нему отдельных листов, что говорит о том, что номер мог не входить в премьерную постановку Петипа 1894 года. Бурлака в своей статье[1] высказывает предположение, что этот вставной номер был создан Н. Г. Легатом по мотивам оригинальной хореографии «Пробуждения Флоры». Подтверждением этого факта стали обнаруженные в Швейцарии документы о постановке балета И. Хлюстиным в труппе Анны Павловой, где указана фамилия Легата. Так или иначе, «Розарий» в полной мере передает зрителю дух хореографии Императорской сцены. Атмосфера анакреонтического балета подкреплена великолепным художественным оформлением (имя художника в программе отсутствует) и костюмами Д. Парадизова.

Героини Pas de quatre — четыре античные богини: Аврора, Диана, Геба и Флора. Первой на сцене появляется «заря» – Аврора (Юлия Спиридонова, в Москве — Мария Хорева). Открывая хореографическое действие, она пробуждает остальных участниц: сначала Диану, богиню охоты и олицетворение Луны (Светлана Савельева), затем богиню юности Гебу (Мария Буланова). Последней пробуждается Флора — богиня весны (Александра Хитеева). В этих партиях мы увидели не просто студенток, а уже почти сложившихся артисток, хотя только две из них являются выпускницами. Кроме слаженной работы ансамбля, обращает на себя внимание предельная музыкальность танца каждой ученицы, что является неотъемлемой частью исполнительской работы. Общему положительному восприятию не помешали некоторые недочеты в танце дебютанток, такие как разный наклон корпуса или недостаточная сила стоп в различных видах pas de bourrée. Впрочем, подобные мелочи может увидеть только профессиональный зритель. Зато все другие должны были ощутить, насколько четыре разнохарактерных образа женских вариаций подошли каждой исполнительнице: Савельевой — трепетность Дианы, Спиридоновой — кокетливость Авроры, Булановой — озорство Гебы, Хитеевой — мягкость Флоры…

---

1 Бурлака Ю.П. Проблема реконструкции хореографии М.И. Петипа // Вестник Академии Русского балета им А.Я. Вагановой. № 3 (44). 2016. С. 61-63.

Бравурная кода, наполненная большим количеством вращений и другими технически сложными элементами, дает нам представление о высоком уровне профессионального мастерства, которого достигают студенты в стенах Академии.

Следующим был показан Pas d'action из балета «Наяда и рыбак» на музыку Ц. Пуни. Сам балет впервые увидел свет в 1843 году в постановке Ж. Перро. Годами позже М. Петипа создал свою версию, и с тех пор этот сюжет пережил множество постановок. Редакцию хореографии Перро и Петипа осуществил ректор Академии Николай Цискаридзе. Pas d'action представляет собой картину реального мира, противопоставленного в балетах романтической поры миру фантастическому. В сольных партиях уверенно выступили два состава выпускников. Партию Джаннины, невесты главного героя, в разные дни исполнили изящная Анастасия Нуйкина и очаровательная Мария Петухова, а партию рыбака Маттео — Эрвин Загидуллин и Марко Юусела. Двойка юношей (Давиде Лориккио, Степан Королёв — на первом концерте, Эрвин Загидуллин, Аарон Осава-Горовиц — на втором) успешно вторили виртуозным entrechat six ведущего солиста, а в финале их совместной вариации синхронность движений, особенно двойных tour en l'air, была встречена шумным одобрением зала. Женский кордебалет, состоящий из шести девушек-выпускниц и студенток старших курсов, смогли проявить себя в вариации, где каждая пара имела собственный фрагмент. Здесь сложность танцевальной лексики кордебалета практически не уступала сольным партиям. Таким образом, Pas d'action из «Наяды и рыбака» продемонстрировал множество прыжков, заносок, фиоритуры пальцевой техники, но в иной хореографической транскрипции, отличающейся от академического стиля «Пробуждения Флоры». Яркие цвета костюмов соответствовали живому и бодрому настроению, которым пронизана эта солнечная картина.

Завершали первое отделение танцы часов из оперы «Джоконда» на музыку Амилькаре Понкьелли. Дивертисмент, поставленный М. Петипа в 1883 году, воссоздан Академией также в редакции Н. Цискаридзе. В XIX веке этот номер всегда имел большой успех и регулярно бисировался[1]. Нельзя оставить без внимания и знаменитую

1 Гозенпуд А. А. Оперный словарь. Л.: Музыка, 1965. С. 125.

музыку Понкьелли, полную легких дансантных мелодий, передающих дух своей эпохи. Танцевальная сюита начинается с антре часов в исполнении студенток старших курсов. В музыке слышится основная тема, словно доносящая движение часовой стрелки, она будет варьироваться на протяжении всего номера. Первыми появляются «утренние часы». Настроение действия еще носит таинственный характер пробуждения. Переливы колокольчиков в оркестре, хореографически воплощенные бисерными движениями, напоминают о рассыпающихся каплях утренней росы. «Дневные часы» привносят ощущение солнечного тепла, но настроение тихой летней безмятежности будто ускользает от нас с быстротечностью времени их общего хоровода. «Вечерние часы» предвосхищают выход своей повелительницы — Царицы Ночи.

Главный образ блестяще воплотила на сцене выпускница Мария Хорева, ставшая единственной исполнительницей этой роли. Один из самых поэтичных моментов сюиты — аллегория циферблата часов, где Ночь повелевает каждым часом. Сочетание двенадцати «ударов» в музыке и танце производят магически-гипнотическое воздействие, в том числе благодаря отточенным движениям солистки, четким, как работа часового механизма, движениям ног в больших батманах.

Мужскую партию Дня в разных составах исполняли Марко Юусела и Михаил Баркибжиджа. Оба проявили себя не только как технически способные артисты, но и как блестящие партнеры во время идиллического adagio Ночи и Дня.

Контрастом размеренному характеру всей сюиты прозвучала игривая и бравурная общая кода, где ведущая пара отличалась виртуозным исполнением прыжковых комбинаций — en tournant по кругу, а четкость аккомпанемента кордебалета стала завораживающим дополнением общему празднику танца.

Каждый из упомянутых нами хореографических номеров концерта оканчивался продолжительными аплодисментами. Огромная работа студентов и их преподавателей, получила заслуженную оценку зрителей.

Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой продолжает

поддерживать курс на сохранение классического наследия, которое благодаря своим кристаллизованным формам и ясности языка академической хореографии как нельзя лучше подходит для демонстрации знаний и умений, полученных за долгие годы обучения. Выпускные концерты подтверждают, что классический танец, не теряя своей актуальности в наши дни, продолжает развиваться сообразно требованиям времени и меняющейся под их влиянием эстетики балетного искусства.

Антонина Малмалаева
Бакалавриат, I курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения.

ВЫПУСКНЫЕ В ЮБИЛЕЙНЫЙ ГОД

По многолетней традиции в июне 2018 года на сцене Мариинского театра прошел блистательный выпускной спектакль Академии Русского балета. Этот год явился особым для Школы — это и 200-летие со дня рождения гениального балетмейстера Мариуса Ивановича Петипа, с чьим именем неразрывно связана деятельность, на тот момент, театрального училища и императорских театров, это 280-летие Академии Русского балета. Да и сам 2018 год указом президента России стал Годом Балета, посвященным балетному наследию.

276-й выпуск вновь поставил восклицательный знак, утвердив положение Академии как лучшей балетной школы мира. Педагоги выпускных классов Людмила Валентиновна Ковалева, Юлия Александровна Касенкова, Алексей Викторович Ильин и Фетон Миоцци подготовили достойную плеяду учеников, многие из которых были приняты в Мариинский и Большой театры, а также в труппы: Приморского Мариинского театра, Ballet du Capitole во Франции, Театра балета имени Леонида Якобсона, Эстонскую национальную оперу в Таллине и другие профессиональные коллективы.

Выпускные экзамены Академии Вагановой из года в год поражают чистотой исполнения, творческой отдачей воспитанников и необыкновенной гармонией технической виртуозности и проникновения в смысл движения. Таких качеств порой не хватает даже профессиональным, работающим в труппах артистам. Безусловно, экзамен — это сверхответственно и волнительно, ведь он открывает дорогу в жизнь человеку искренне преданному великому искусству. Это и увидел зритель, как только на сцене появился Pas de Quatre «Розарий» из балета «Пробуждение Флоры»[1].

1 Pas de quatre «Розарий» для студентов АРБ поставил в 2014 г. Бурлака по И. Хлюстину и М. Петипа.

Мелкая техника ног очень лаконично сочетается с нежными и, на первый взгляд, мягкими руками танцовщиц. Четкость вращений и впечатляющий апломб продемонстрировала Мария Буланова (Геба)[1]. Девушка настолько легка, что можно подумать, ей ничуть не приходится напрягаться для исполнения достаточно трудных pas.

Следом за «Розарием» сцену заполнил сочный и колоритный большой pas d'action из балета «Наяда и Рыбак»[2]. Прекрасный тандем Эрвина Загидуллина (Маттео) и Марии Петуховой (Джаннина) несомненно привлек внимание. Кордебалет также был хорошо отработан, слажен, точен и очень артистичен. Даже не смотря на промах, допущенный у одного из молодых артистов в мужском pas de trois (нечеткое приземление) впечатление испорчено не было.

Наконец, мы подошли к потрясающему номеру «Танцы Дня и Ночи» из оперы «Джоконда»[3]. Кордебалет, словно переливающиеся звезды на ночном небе, продемонстрировал абсолютно синхронное исполнение, слившись в единое целое с волшебной музыкой Покьелли. А дальше на сцене появилась Ночь — Мария Хорева — одаренная природой превосходными данными: бесконечно длинными линиями рук, шеи, ног, вместе с тем шикарным шагом, который показала, как только появилась из-за кулис. Те, у кого была возможность увидеть ее зимой в спектаклях «Щелкунчик», согласятся, что исполнительница отлично владеет пространством, умеет приковывать взгляд зрителя. Партию Дня исполнил Марко Юусел. Дуэт Марии и Марко получился лаконичным. Сольный кусочек вмужской партии — grand jete en tournant по кругу в быстром темпе.

1 Примечательно, что партия Гебы была первой именной сольной партией А. Я. Вагановой на четвертом году ее службы в труппе.

2 «Балет «Наяда и рыбак» был создан Мариусом Петипа в 1847 году на основе постановки Жюля Перро. <…> К 200-летию со дня рождения Мариуса Петипа ректор Академии Николай Цискаридзе решил восстановить игривый pas d'action из этого балета. Работа шла не только над хореографией, но и над костюмами, которые были созданы в мастерской Дмитрия Парадизова» / vaganovaacademy.ru/presscentr/novosti/?page=2 Дата обращения 19.10.2018.

3 ««Танец часов» в опере А. Понкьелли «Джоконда» был поставлен Мариусом Петипа в 1883 году. <…>. Через 110 лет ректор Академии Николай Цискаридзе решил вернуть «Танец часов» в репертуар Академии, а поскольку реконструировать номер в хореографии Петипа сейчас не представляется возможным, он сделал собственную редакцию, которая в программе выпускных спектаклей получила название «Танцы Дня и Ночи». <…> Танцы часов утра, дня и вечера исполняли 24 студентки старших курсов Академии. Костюмы для номера были созданы Дмитрием Парадизовым по эскизам Ивана Всеволожского». / vaganovaacademy.ru/presscentr/novosti/?page=2 Дата обращения 19.10.2018.

Здесь и белоснежный костюм Дня засверкал на фоне кордебалета, выстроенного по полукругу. Овации!

Одноактный балет Сержа Лифаря «Сюита в белом»[1] на музыку Эдуарда Лало представляет собой сплетение интереснейших рисунков и режиссерских решений. Так, благодаря многоуровневому построению, неоклассическая хореография приобретает свой уникальный язык. Нельзя не заметить, что балет воспитанниками исполняется с огромным удовольствием. Танец словно пишется изящными мягкими кистями, каждый танцовщик создает орнамент на холсте — белым по черному. Похвалить хочется абсолютно всех! Особенно выделим мужской кордебалет, отличившийся сплоченностью и ансамблевостью, и Дарью Ионову в La Sieste, руки которой жили и дышали с начала действия. Балет был представлен на высоком уровне, запомнился органическим сочетанием виртуозности и изыска.

И завершал выпускной спектакль III акт балета «Пахита»[2]. Главные партии исполнили Виктория Терешкина[3] и Константин Зверев[4], выпускники Академии прошлых лет. Хореография М. И. Петипа в редакции Юрия Бурлака и Николая Цискаридзе. Великолепны костюмы художника Дмитрия Парадизова. В действии представлено разнообразие историко-бытового танца. Безусловно, особенно запоминается полонез-мазурка, исполняемый младшими воспитанниками Школы. Точные линии, процесы, задранные к верху носики! И полная отдача действию на сцене в столь юном возрасте! Утонченно и игриво исполнила вариацию из балета «Конек-Горбунок» Анастасия Нуйкина. Создалось впечатление, что девушка управляет не только телом, но и душой, удлиняя и продолжая движения своим изящным корпусом.

Лучшая балетная школа мира, а для многих артистов — Alma Mater! Из года в год балетоманы всего мира ждут ее выпускные спектакли. Секрет превосходного исполнения остается загадкой, а сами преподаватели напоминают, что к каждому ученику нужен свой, индивидуальный подход.

1 «Сюита в белом» поставлена С. Лифарём в 1943 г. Для выпускного спектакля АРБ осуществлена по лицензии Фонда Сержа Лифаря (президент Аттилио Лабис).

2 Поставлен Академией к выпускным спектаклям 2017 г.

3 Выпускница 2001 г., балерина Мариинского театра.

4 Выпускник 2003 г., первый солист Мариинского театра.

Олеся Гапиенко
Магистратура. III курс. Направление подготовки: 53.04.05 Искусство.
Образовательная программа: Педагогика хореографии.
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения.

ГОЛЕЙЗОВСКИЙ И ЛОПУХОВ — ПРЕОБРАЗОВАТЕЛИ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА

В 1935 году в Ташкенте началась подготовка к первой декаде литературы и искусства Узбекистана в Москве. Это было поистине историческое событие, ставшее переломным моментом для развития хореографического искусства республики. 15 мая 1937 года Москва с интересом знакомилась с участниками Узбекской декады. «Всех волновала встреча с москвичами, которые знали, что приедет не восток из сказок Шехеразады, а национальное искусство, сдающее свой творческий экзамен»[1] Узбекские артисты первыми в Средней Азии сбросили, образно говоря, тысячелетнюю паранджу религиозных предрассудков и угнетения. На протяжении 1935 и 1936 года была проделана колоссальная творческая работа, благодаря которой стало возможно показать достижения узбекского музыкального искусства и театра, представляющие собой синтез векового самобытного творчества: музыки, драматургии и танца.

В репертуаре узбекского театра на тот момент были оперные спектакли «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Гюльсара», «Аршин мал алан», которые исполнялись в народной манере пения, в сопровождении оркестра.

Балетная труппа театра состояла из небольшой группы народных профессиональных танцоров. Корифеями национального состава артистов балета были Тамара Ханум, Мукаррам Тургунбаева

1 Скворцов Б. Узбекистан / Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. Сб. ст. / [вступ. ст. Н. Черновой]. М.: ВТО, 1984. С. 272.

и Розия Каримова. Предстоящая декада и подготовка волновала всех участников, решался вопрос, кто возглавит балетмейстерскую работу, какие спектакли будут представлены в Москве, каким будет состав балетной труппы. Ждали приезда профессионалов из Москвы и Ленинграда. Молодому национальному искусству в период организации и подготовки декады и для подъёма узбекской хореографии нужен был человек, обладавший большими организаторскими способностями, высокой культурой, опытом, знанием, эрудицией и новаторским мастерством. И руководство республики приглашает Касьяна Ярославича Голейзовского. Именно он помог узбекскому искусству в короткий срок свершить революционные преобразования в хореографии.

С приездом Касьяна Ярославича начались дни напряженной работы, которая поглощала все время суток. Репетиции, встречи, заседания в Музыкальном театре с разнохарактерными филармоническими группами и ансамблями... Собственно, это были еще не ансамбли — были только их наметки, все создавалось практически с нуля. Приехавший Р. М. Глиэр начал комплектование симфонического оркестра.

Труппа балета была немногочисленна, кроме того, квалифицированных артистов балета были единицы. Касьян Ярославич решает эту задачу, объявив набор способной к танцу молодежи — девушек и юношей от 16 до 20 лет. По конкурсу набрали более 150 девушек и юношей, среди которых было немало молодежи из районов республики и областных театров. Впоследствии из числа набранных для участия в декаде ребят вышло много талантливых узбекских артистов балета.

Все эти будущие артисты балета ежедневно, два раза в день, собирались в большом филармоническом репетиционном зале, где шли уроки основ классического танца, народных узбекских танцев, сценического движения, а также постановочная работа. Казалось невероятным, что не умеющие владеть телом девушки и юноши за несколько месяцев смогут овладеть сложным танцевальным мастерством. Уроки по классическому танцу вела педагог петербургской школы Евгения Константиновна Обухова.

На все уроки приходил Голейзовский. То, как он быстро и в

совершенстве овладел характером и особенностями национального исполнения, всех поражало. Его поправки и советы вносили в узбекские танцы (бухарский, ферганский, хорезмский, уйгурский) культуру и филигранность рисунков. Танцы приближались к фрескам, сошедшим со стен. Касьян Ярославич давал высокую оценку историческому прошлому узбекского народа и его творческому потенциалу. Он понимал и подчеркивал уникальность узбекской культуры танца. «Музыкальная одаренность узбеков играет огромную роль в деле развития их хореографии»[1].

Голейзовский за короткое время сблизился со всеми корифеями узбекской хореографии — Юсупджаном Шакирджановым, Уста–Алим–Камиловым, привлекая их, а также их учеников, Тамару Ханум, Мукаррам Тургунбаеву и Исахара Акилова, к постановочной работе. «Хореографическая группа, знакомая вначале лишь с примитивами национально-узбекской пляски, совершенно свободно усвоила все сложности шестидесяти хореографических узбекских ритмов под руководством гениального Усто Алима в течение года, — с восхищением писал Голейзовский, — кроме того, она охватила весь начальный план классической балетной техники с превосходными результатами. Управление по делам искусств в Ташкенте проектирует теперь организацию хореографического комбината, который должен будет выращивать кадры для театральных предприятий Узбекистана»[2].

Из районов республики ежедневно, группами и в одиночку приезжали народные кизикчи и гофизы. Среди них были и молодые, и старые люди. Разнообразие их искусства поражало! Они умели петь, танцевать, играть на многих инструментах, разыгрывать народные сцены. Все эти творческие силы накапливались для «главного удара» — заключительного концерта «Саиль и колхозный той» (праздник плодородия). В нем было представлено все богатство народного искусства: музыкального, танцевального, певческого, оперного,

1 Голейзовский К. Об узбекской хореографии / Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. Сб. ст. / [вступ. ст. Н. Черновой]. М.: ВТО, 1984.С. 267.
2 Там же. С. 272.

циркового. Место действия — базарная площадь, наполненная массой народа до тысячи человек в национальных красочных костюмах ферганской долины — бухарцев, хорезмийцев, каракалпаков, уйгур, ташкентцев. В программе концерта участвовали ансамбли песни и танца, оркестры народных инструментов, ансамбли гофизов и кизикчи, представлявшие сольные и групповые танцы всех регионов.

Возможно, здесь было что-то от натурализма, но он не мешал красочности зрелища. «Той» был мозаичной картиной, которая демонстрировала тысячелетнее искусство узбекского народа. Колоссальный народный оркестр под руководством Тухтасына Джалилова сопровождал происходящее на сцене. Голейзовский и все его помощники вложили много сил, чтобы представление зазвучало, получило сценическую форму. Артисты сделали колоссальные успехи за короткую азиатскую зиму, и все видели результат своего труда. Воспитанники танцевали разные «Кари-ново», «Пахта», «Пилля», «Хорезмские лязги», бухарские и другие танцы.

Голейзовский принимал участие в каждой постановке, как бы вдыхая в них жизнь, придав каждому танцу сценическую культуру. Хореограф любил Восток и тщательно исследовал его фольклорный материал. «Но не для того, чтобы затем с документальной точностью воспроизвести его, а чтобы передать свое восприятие сути народного характера, выразившейся в танце»[1]. Без К. Я. Голейзовского не было бы многих последующих достижений узбекского балета. Советский Узбекистан превращался в один из выдающихся очагов культуры и искусства. За несколько лет на базе старинной хореографической культуры рождается ряд новых хореографических явлений. Созданные тогда при заинтересованном участии Касьяна Ярославовича ансамбли народных танцев после декады в Москве получили путевку в жизнь и процветают и поныне.

Одновременно осуществлялась большая работа в Узбекском музыкальном театре. Заново ставились и оформлялись музыкальные спектакли «Фархад и Ширин», «Гюльсара», «Лейли и Меджнун».

1 Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. Сб. ст. / [вступ. ст. Н. Черновой]. М.: ВТО, 1984. С. 510.

Многообразны были консультации К. Я. Голейзовского и его помощь в общей работе.

Необычайно интересен его замысел и его постановка танцев для оперы «Фархад и Ширин». Нет на земле такого народа, у которого не было бы в прошлом пленительной и трагичной легенды о двух любящих сердцах, не могущих соединиться. «Фархад и Ширин», построен на прекрасной легенде, известной всем народам Востока и послужившей сюжетом для одноименной поэмы крупнейшего поэта Средней Азии, Алишера Навои. Сложнейшие гаммы человеческих чувств — от нежной любви до испепеляющей ненависти, от красоты и верности до вероломства и бешенного властолюбия – передавала узбекская музыка, исполняемая оркестром под управлением Мухшара Ашрафи. Песня, бубны и дудки, массовые сцены, танцы, прекрасная игра артистов волновали своей свежестью, непосредственностью, народностью. Колоритность танцев органически связывалась с действием и драматургией спектакля, танцы несли на себе смысловую нагрузку.

В конечном результате «Фархад и Ширин» получился по-оперному пышным полотном. Была сделана новая режиссерская редакция, проведена симфоническая оркестровка партитуры, создано прекрасное художественное оформление и поставлена новая хореография. Касьян Ярославич в газетной статье «О хореографии в “Фархад и Ширин”» писал: «…все перечисленные пляски содержат в себе элементы подлинного фольклора изображенных стран. За исключением чисто узбекских “Уфар”, “Нагара–уйин” и “Занг” все остальные узбекизированы, как и вся постановка. Это совершенно естественно и не искажает ни содержания, ни формы пьесы, а наоборот делает ее более доступной к восприятию узбекского зрителя…»[1]

Танцы были поставлены с учетом того, что каждое действие переносило героев в другую страну и новые обстоятельства действия. В спектакле для балетмейстера-постановщика было много творческой работы и простора для фантазии.

1 Статья предназначалась для декадников Узбекской ССР, но опубликована не была. Находится в домашнем архиве К. Я. Голейзовского.

Опера начиналась с картины императорского дворца Хакана в Китае, второе действие происходило в стране Махин Бану, правительницы Ормона, третье действие у Хосрова, царя Ирана. Каждый танец отвечал характеру места действия и национальным особенностям той или иной страны. Китайский танец не был динамичным, акцент был сделан на церемонии поклонов, завораживала игра вееров в руках танцовщиц. Он исполнялся дуэтом А. Шульгина и М. Аминова. В следующем танце участвовала восьмерка мужчин. Его воинственный характер подчеркивался фехтовальным комплексом, состоящим из тридцати разных положений. В воздухе мелькали мечи и трезубцы, сложной хореографии не было, но балетмейстеру удалось показать состояние экстаза танцовщиков. На голове артистов были маски с большими глазами и торчащими клыками.

На основе узбекского народного материала была сделана третья картина оперы. Бутон цветка, раскрывающий свои лепестки из девушек, сопровождающих Ширин, зритель видел в танце «Гул-уйин» (танец цветов). По словам Усто Алима, популяризатора и реформатора узбекских плясок, танец «Гул-уйин» является «матерью» всех плясок Узбекистана. Происхождение его — ферганское. Исполнитель имеет на среднем пальце каждой руки с внутренней стороны ладони по яркому платку. «Гуль–уйин» переполнен самыми изысканными поворотами и движениями, так что платки, то опускаясь и обвиваясь вокруг корпуса танцора, то взлетая вверх, мелькают в воздухе, как яркие цветы. Исполняется всегда большими группами. Платки напоминают колышущиеся лепестки гигантского цветка. А если цветки белые, танцующая масса волнуется, то возникает завораживающая ассоциация с хлопковым полем.

В шестой картине оперы был танец «Уфари», исполняемый с большим успехом Халимой Насыровой. И в этой же картине выходили мастера узбекской сцены: Тамара Ханум (или Мукаррам Тургунбаева) танцевала «Занг» и «Нагара–уйин». Необыкновенно красива пляска «Занг» («звон, бубенцы»). Пляшущая «занг» артистка надевает браслеты, увешанные бубенчиками на руки, на щиколотки ног и повыше колен. Причем звон бубенчиков бывает различных тембров. Танцующие акцентируют в строгом чередовании различные

ритмические моменты. «Занг» и «Гуль-уйин», исполнялись ног и повыше колен. Причем звон бубенчиков бывает различных тембров. Танцующие акцентируют в строгом чередовании различные ритмические моменты. «Занг» и «Гуль-уйин», исполнялись ещё раньше на свадьбах и других бытовых праздниках особыми специалистами-виртуозами — «бача». Мальчики «бача» танцевали «женские танцы», наряжались в женский костюм, мазали брови и ресницы, привязывали косы. «Это было связано с тем, что в дореволюционном прошлом, узбекская женщина могла танцевать лишь на своей половине дома — «ичкари», куда вход был строго ограничен для посторонних»[1].

«Балетмейстер [Голейзовский], работая с корифеями узбекского балета и сочиняя им танцы, чутко присматривался к их индивидуальности и возможностям каждого. Во время таких репетиций соблюдалась полная постановочная демократия»[2]. По много раз Голейзовский показывал молодым артистам характер и манеру исполнения своей хореографии. Китайский, персидский, афганский танец юношей стали жемчужинами хореографии в опере «Фархад и Ширин». Репетировали часами, до полного изнеможения, но результат превзошел все ожидания.

В седьмой картине зритель попадал в шатёр властелина Ирана — Хосрова. Здесь темой танца иранских девушек, плетущих танцевальные узоры, становилось безысходное, бесправное положение женщины Востока. При постановке этого танца Голейзовский опирался на изобразительные материалы фресок иранских миниатюр. В начале же этой седьмой картины, в контраст минорному персидскому танцу, балетмейстер поставил пакистанский танец «Пухтун». Двадцать восемь воинов, среди них четыре солиста, с ятаганами в руках врывались на сцену и в стремительном диком плясе, рассыпая фейерверк искр ударами ятаганов, кружились в диком плясе — бое. Этот танец был кульминацией всей хореографии в опере. Зритель был ошеломлен темпом, напором, сложностью ритмического

1 Корсакова А. Ф. Узбекский оперный театр. Очерк Истории. Ташкент, 1961. С. 463.
2 Скворцов Б. Узбекистан / Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. Сб. ст. / [вступ. ст. Н. Черновой]. М.: ВТО, 1984. С. 275.

рисунка. Артисты же танцевали с большим удовольствием и азартом.

В апреле 1937 года ташкентский зритель с восторгом просматривал все спектакли и концертные номера, которые приготовили для декады в Москве. Все было одобрено, принято комиссией, закончился огромный, кропотливый период творческой работы, заседаний, споров, поисков. «На премьере спектакля (оперы «Фархад и Ширин». — О. Г.) в Ташкенте 27 марта 1937 года, а потом на декаде в Москве танец белуджей («Пухтун». — О. Г.) вызывал такую реакцию зрителей, что оркестр замолкал, и ждали по нескольку минут, пока зритель “отхлопается”»[1]. Никто не верил, что за такой короткий срок из неуклюжих, не умеющих танцевать ребят можно создать такую пляску.

Голейзовский покинул Ташкент за две недели до начала выезда всех участников декады в Москву. Уезжая, он сказал: «Мне кажется, что второго такого торжества искусства Узбекистан праздновать не будет…»[2].

15 мая 1937 года Москва встретила участников Узбекской декады. Декаде было отдано помещение Большого театра, филиал Большого театра, многочисленные сцены театров и парков Москвы. Москва рукоплескала узбекским исполнителям, раздавались ордена, звания, участников декады принимали в Кремле. Декада в Москве — яркий пример, яркая демонстрация роста национальной по форме и удивительной по содержанию художественной культуры, стремительно развивающейся совместными усилиями русских и национальных мастеров.

Самостоятельного балета Голейзовский в Узбекистане не поставил. Но при подготовке Декады по просьбе театрально-художественного отдела Управления по делам искусств УзССР он составил свой отзыв-заключение на либретто балета национального балета «Шахида». В отзыве наглядно видно, как понимал Голейзовский форму национального хореографического спектакля. Ведь в 1930-е годы структура национального балета представлялась как пьеса с социальным конфликтом, в которой основой хореографических

1 Скворцов Б. Узбекистан / Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. Сб. ст. / [вступ. ст. Н. Черновой]. М.: ВТО, 1984. С. 275.
2 Там же. С. 277.

образов был классический танец, окрашенный национальным орнаментом. Среду показывали всевозможные бытовые детали в пантомиме и фольклорные танцы дивертисментов. Голейзовский же на примере балета «Шахида», показывает, что сам фольклор обладает достаточными возможностями для создания образной сферы спектакля без помощи классического танца. «Он утверждает, что о реальных событиях нужно и можно рассказывать конкретным языком и видит конкретность в фольклорной лексике, менее абстрактной, чем танец классический. Формулируя свое творческое кредо, Голейзовский вновь ратует за единство стиля в хореографическом действии, за обобщенность его тем и образов. Теперь этим стилем стать национальная специфика, которая должна укрупненно раскрыться в реальном сюжете»[1].

В 1939 году балет «Шахида» был поставлен балетмейстером Александром Томским. Спектакль был переработан с учетом пожеланий и советов Голейзовского, как драматургических, так и музыкальных. Получилась превосходная хореографическая пьеса, долгие годы радующая узбекского зрителя.

Прошли годы. Высоко поднялась музыкальная и театральная культура узбекского народа. Театр оперы и балета украсил столицу республики, сеть высших театральных училищ готовит высококультурные и образованные кадры мастеров узбекской сцены. Сегодня мы пытаемся заглянуть в прошлое древнего узбекского искусства, вдохнуть его аромат, свежесть и искренность. Как жаль, что ушли навсегда корифеи, хранители народного искусства, эти замечательные, неповторимые люди, у которых можно учиться бесконечно! Таким был и Касьян Ярославич Голейзовский, который проделал титанический труд, и по праву стал для узбекского балета настоящим «усто», то есть мастером и учителем, наиболее уважаемым народом художником.

По окончанию Узбекской декады 1937 года остро встал вопрос о том, что необходимо сделать для дальнейшего успешного развития узбекской хореографии. В первую очередь, нужно было решить

1 Чернова Н. Касьян Голейзовский. Вступ. ст. /Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. Сб. ст. М.: ВТО, 1984. С. 26.

задачу создания профессиональной хореографической школы. Декада показала, что танцы Средней Азии не имеют себе равных по чувству ритма, пластики и выразительности рук. Представшая глазам культура узбекского танца была столь своеобразна и самобытна, что стало очевидна необходимость создания самостоятельной школы. Единственное предостережение прозвучало со стороны Игоря Моисеева, считавшего, что не следует механически соединять приемы классического и народного танца. К мастерам классического балета, работающим в национальных республиках, Моисеев обращал просьбу серьезно изучать национальные танцы. «Только тогда они смогут по-настоящему помочь развитию и совершенствованию национального искусства»[1].

Как бы ответом на это пожелание стала состоявшаяся в Ташкенте 7 ноября 1943 года, то есть в годы Великой Отечественной войны, балетная премьера — «Ак-Биляк». Спектакль на музыку С. Н. Василенко подарил узбекской сцене ленинградский балетмейстер Федор Васильевич Лопухов. В основу либретто его автором В. Ф. Смирновым были положены узбекские сказки. В балете нашла отражение довольно часто встречающаяся в национальном фольклоре тема борьбы добра и зла, воплощенная в историю о многочисленных препятствиях, стоящих на пути соединения двух любящих сердец. Долгие поиски друг друга приводили к обретению в финале, казалось, утраченного счастья.

Героиня спектакля, узбекская крестьянская девушка Ак-Биляк, готовится выйти замуж. Накануне свадьбы колдунья Озадачехра внезапно похищает ее жениха. Ак-Биляк ищет жениха при помощи волшебного пера птицы Семург (Жар-птицы). Сумев преодолеть все препятствия, она проникает в сказочный сад злой чародейки и спасает возлюбленного. В постановке Ф. В. Лопухову помогали консультанты, ибо своеобразие узбекского танцевального фольклора было слишком велико, чтоб постичь его за короткий срок. При постановочной работе коллективу во главе с режиссером-балетмейстером, пришлось преодолевать немалые трудности. Балетмейстер не знал узбекского танца, а большинство артистов уже имевших хореогра-

1 Моисеев И. Советское искусство. М. 1937, 5 июня.

фическое образование, все же слабо владели техникой классического танца.

В выступлении 21 апреля 1964 года в ВТО, Лопухов рассказывал об этом балете: «Героиня — узбечка ищет завороженного и спрятанного сверхъестественными силами жениха, она должна проходить через невероятное змеиное царство и тогда она достигнет его»[1]. Лопухов, был первым балетмейстером, для которого фашистское нашествие ассоциировалось с нашествием змеиным. Впоследствии, в советском балете эта аналогия повторилась. Л. А. Авдеева писала, что в балете «Ак–Биляк» на долю реальных сцен отводились узбекские танцы, на долю фантастических — классические европейские. «Недостаток танцевальной техники у исполнителей Ф. В. Лопухов затушевал постановочными эффектами, например, сцена борьбы Ак-Биляк с джиннами (одна из основных сцен), в которой должна была открываться смелость и находчивость героини, решалась следующим образом: на фоне черного бархата, одетые в черные костюмы артисты передавали из рук в руки Ак-Биляк и джиннов, одетых в светлые костюмы, создавая иллюзию полета, борьбы, схватки…»[2].

Либретто балета, хотя и строилось по мотивам узбекских сказок, однако грешило чрезмерной «сказочностью» — его основная героиня, созданная фантазией народа, как идеал девушки сильной, энергичной, свободолюбивой, по либретто была бездейственной, ее путь к победе был сказочно легким. Музыка балета, напевная, лирическая с использованием оригинальных узбекских танцевальных и песенных мелодий. «Симфонические эпизоды чередовались в них порой со звучанием национального оркестра, исполнявшего народные мелодии в изначальном варианте»[3]. Этот опыт открывал путь к формированию жанра узбекского балета.

Опытный балетмейстер учел просчеты либретто, музыкальной партитуры, а также достоинства и недостатки артистов балетной труппы. И сумел создать добротный спектакль, обойдя все сложности.

1 Стенограмма доклада «Мой путь» // Цит. по: Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. Л., 1976, С. 40.
2 Авдеева Л. А. Балет Узбекистана. Ташкент, 1973. С. 43.
3 Авдеева Л. А. Балет Узбекистана. Ташкент, 1973. С. 43.

Балетмейстер строго разграничил реальные и фантастические сцены. Он пригласил в консультанты и сопостановщики Мукаррам Тургунбаеву и Уста Алимом Камилова. Им Ф. В. Лопухов передоверил постановку народных танцев, сам же сочинял классические. Балет был с одобрением принят публикой, которая семь лет кряду посещала его. Но, успех прекрасной музыки и удачных танцев был бы еще большим, если бы они не приходили в противоречие с идейным замыслом либретто. Автор либретто В. Ф. Смирнов взялся в 1951 году за переделку балета, наименовав новый вариант балета — «Озодачехрой». Однако перемена названия делу не помогла. В основном, сюжет остался без изменения. Все та же девушка отправлялась на поиски жениха, преодолевая все препятствия на своем пути при помощи опять-таки волшебного пера птицы Семург.

В партии Семург Ф. В. Лопухов предпринял попытку соединить характерные движения узбекской народной пляски с pas классического танца. Это был принципиально новый шаг в развитии национального хореографического искусства. Классическую партию птицы Семург исполнила Галия Измайлова, выделяющаяся четкостью, отработанностью движений классического танца и незаурядным исполнительским мастерством в области народного танца[1]. У узбекского народа Семург считается символом счастья и домашнего очага. Создавая эту партию, балетмейстер и исполнительница видели в сказочном образе не фантастически абстрактную фигуру вечно загадочной птицы счастья, а человечную, трогательно заботливую девушку — девушку-счастье. Ведь счастье в представлении народа на протяжении многих веков являлось в облике неуловимой птицы, приносившей невыразимую радость каждому, кто сможет ее поймать. В партии были использованы простейшие движения — небольшие пробежки на пальцах, колебания рук, имитирующие движения птичьих крыльев, полу-аттитюды, полу-арабески и простой бытовой шаг, орнаментированный движениями рук. Певучие, ласковые движения и вся мягкая подвижность корпуса, заимствованные из лирического ферганского танца, помогли

1 Галия Измайлова в балете «Семург» впервые вышла на сцену Театра оперы и балета им. Навои.

Галии Измайловой создать образ задушевный, напевно прекрасный. «Отзывчивая, человечная, уверенно — повелительная, отважная Семург — Галия была прежде всего славной милой чистой девушкой, вызывала сочувствие и тихое восхищение. А ведь это не частое явление, ежели балетный персонаж вызывает не взрыв чувств, а мягкое сочувствие»[1].

Лопухов не раз повторял, что хореографическое многословие мельчит танцевальный образ. В погоне за психологическими нюансами хореограф не должен забывать о специфике балетного танца, стихии которого чаще всего чужд размельченный орнамент. Галия Измайлова вспоминает: «Помнится, поначалу, Федор Васильевич присматривался ко мне. Иногда подходил, приглядывался, а затем говорил: "А ну-ка, девочка, станцуй мне узбекский танец" и еще что-либо в этом роде. Я покорно, с особым старанием выполняла его поручения. Так начинались наши репетиции и работа над отдельными движениями. Я чувствовала, что он был доволен мною на репетиции, меня это радовало и вдохновляло на дальнейшую работу. Возможно, благодаря этому Федор Васильевич поручил мне создание образа Семург в балете "Семург" С. Василенко. Я часто вспоминаю эту роль, ведь она была для меня знаменательна тем, что была первым хореографическим спектаклем, где партия исполнялась на пуантах»[2].

Обаятельный образ девушки Ак-Биляк был создан артисткой Мукаррам Тургунбаевой, гениальной драматической актрисой. Какой бы танец она не исполняла, даже самый бравурный, ее героиня была не беспечна, в ней жила незаурядная сила души, личности обретшей себя в нелегкой борьбе. Мукаррам Тургунбаева, впоследствии с благодарностью вспоминала, что ей довелось работать, участвовать, общаться, учиться у выдающегося русского балетмейстера Ф. В. Лопухова. «Мне на всю жизнь запомнились слова постановщика Лопухова, он говорил нам: «Старайтесь в массовых сценах быть более сдержанными, масса не любит множества разных движений, тем более мелких, и как можно

1 Авдеева Л.А. Галия Измайлова. Ташкент, 1975. С.11.
2 Тангуриева С.Р. Вся жизнь в танце. Ташкент, 2006. С. 9.

меньшедолжнобытьдвиженийрук»[1].ПервуючастьзаветовЛопухова, М. Тургунбаева запомнила навсегда и всегда следовала основному закону – не перегружать массовый танец большим числом разнохарактерных движений, выбирала три, четыре основных движения и уже их варьировала. А вот в отношении движений рук она ослушалась своего наставника: «Если в узбекском женском танце сделать ходы и различные перестройки рисунка, передвижения танцующих масс, основными выразительными средствами — узбекский танец, уже будет не узбекским. Ходы и рисунки танца будут для мастера как бы подготовкой для рождения основного — движения рук. Все тело танцовщиц — ваза, а руки — цветы в ней»[2].

В Узбекистане, наконец, создается балет по формуле «национального балета», где европейский классический танец русской школы балета становится основным средством выражения, обогащаясь за счет внесения в него элементов определенных национальных танцев; национальный танец, обработанный в стеле народно-характерного танца только дополняет действие, создает необходимую «национальную атмосферу». В этом творческом методе поставлены почти все последующие балеты Театра имени Навои на темы из узбекской литературы, легенд, сказаний и притч.

Балет «Ак–Биляк» определил оригинальный самобытный путь формирования истинно национальной сценической хореографии. Само общение с Федором Васильевичем Лопуховым, этим большим мастером, было для артистов незабываемым уроком. Они учились у него страстной любви к работе, к искусству классического танца. Уроки Лопухова, хороший вкус балетмейстера оказали дальнейшее влияние на педагогов и балетмейстеров, работавших в Узбекистане.

1 Авдеева Л.А. Танец Мукаррам Тургунбаевой. Ташкент, 1989. С. 60.
2 Там же.

Денис Морозов
Магистратура. III курс. Направление подготовки: 53.04.05 Искусство.
Образовательная программа: Педагогика хореографии.
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А.Е. ОСИПЕНКО

В 1966 году Алла Евгеньевна Осипенко взяла класс девочек в Ленинградском академическом хореографическом училище им. А. Я. Вагановой.

Выдающийся деятель балетного искусства П.А. Гусев отмечал, что все ученицы А.Я. Вагановой всегда являлись «примером знания и понимания технологии классического танца»[1], и что каждая из них с легкостью могла объяснить другим, как правильно и не растрачивая понапрасну сил, исполняется то или иное движение. Безукоризненное знание наилучшего способа выполнения любого учебного хореографического материала отличало и начинающего педагога А. Е. Осипенко.

В начале педагогической деятельности А.Е. Осипенко всецело опиралась на методику, стиль и заветы своего великого учителя. Подчиняясь установленной программе обучения, она, как и А.Я. Ваганова, стремилась научить, прежде всего, видеть и понимать цель, а затем добиваться не поверхностного, а серьезного и качественного ее достижения. А.Е. Осипенко требовала от учениц сознательного подхода к освоению элементов классического танца, не только техничного, но и выразительного исполнения движений. Помимо грамотного и доходчивого объяснения техники исполнения, большое внимание она уделяла художественному восприятию учебного материала (через какой-либо образ, сравнительные сопоставления или музыку). Педагог особое значение придавала музыкальному сопровождению урока: часто заранее обсуждала с концертмейстером подбор нужных произведений, особенно для адажио на середине зала, где каждая танцевальная фраза, по ее мнению, непременно должна быть согласована с музыкальной. Музыка — неотъемлемая часть танца, важнейший компонент художественного и эстетического воспитания, ее подбор влияет на качество хореографической подготовки. Разнообразие музыкальных жанров и стилей воспитывает интерес к музыкальному искусству и выявляет индивидуальные предпочтения в музыке, формирует художественный вкус, а главное — развивает музыкальность (комплекс особых способностей).

1 Гусев П. А. Великий педагог // Агриппина Яковлевна Ваганова: статьи, воспоминания, материалы. Л., М.: Искусство, 1958. С. 257.

Развивать музыкальность своих воспитанниц — являлось важнейшей задачей А.Е. Осипенко. Все упражнения она давала в строгой вагановской последовательности элементов экзерсиса, с их дальнейшим развитием на протяжении всего урока. Имея большой сценический опыт, А.Е. Осипенко умела сочинять красивые хореографические комбинации и адажио, но часто пользовалась наработками самой А.Я. Вагановой, осознавая их уникальность в плане наиболее эффективного решения поставленной учебной задачи урока.
Будучи требовательной к себе, А.Е. Осипенко и своих учениц призывала к полной самоотдаче на уроке. В классе была строга, но тактична. Как и А.Я. Ваганова не любила захваливать воспитанниц, но всегда пусть и немногословно отмечала их успехи. Как внимательный педагог-воспитатель (и помня себя в школьные годы), считалась не только с профессиональными данными, но и с индивидуально-психологическими особенностями (темпераментом, характером) учениц, а потому умела вовремя заметить и развить творческую индивидуальность каждой.
Следует отметить, что балетная педагогика имеет свои специфические особенности. Здесь обычным теоретическим методам подачи учебного материала предпочитают практические. Наглядность – основа балетного обучения, а метод наглядного показа — лучший и главный способ изучения и совершенствования балетных движений в процессе всего периода становления артиста балета.

и нравственности, А.Е. Осипенко не только заслужила авторитет и веру своих учениц (которые, по свидетельству М. Богданович и Г. Башловкиной, ее обожали и боготворили), но и на всю жизнь заразила их любовью к балетному искусству[1]. Сегодня Галина Павловна Башловкина, продолжая дело своего учителя, сама преподает в преподает в Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой.

Н. Н. Зозулина замечает (это подтвердила Г. Башловкина), что выпускницы класса А. Осипенко (1972) рядом с воспитанницами такого маститого педагога как Н.М. Дудинская все же проигрывали в техничности, но явно «привлекали развитым чувством красоты и танцевальностью»[2]. Именно этими завидными качествами отличились Павлина Гелева (студентка из Болгарии) и Надежда Веселова, для которой Борис Эйфман поставил одно из первых своих произведений – «Русскую симфонию»[3]. Вернувшись на родину, Гелева стала балериной, заняла ведущее положение в Софийском театре оперы и балета и, представляя свою страну, неоднократно участвовала в международных балетных конкурсах. Н. Веселова, волею судьбы оказавшись в Канаде, нашла призвание в педагогике. Ее маленькая балетная студия, организованная в Торонто в 1980-е годы (не без ведома А. Осипенко), давно превратилась в «Академию балета и джаза», она же (вместе с мужем Соломоном Тенсером) возглавляет и собственную балетную труппу — Canadien Ballet Theater, где является художественным руководителем. Сегодня многие ученицы талантливого педагога Веселовой-Тенсер, получив международное признание, работают в лучших труппах мира. Супруги Тенсер являются организаторами международного проекта — «Звезды XXI века»[4], начало которому в 1993 году положил гала-концерт

1 Список учениц А.Е. Осипенко, выпуск 1972 г.: И. Макарова, Т. Воропаева, П. Гелева, И. Тимофеева, С. Самоделкина, Н. Веселова, Д. Кунева, М. Богданович, Г. Клейменова (Башловкина).

2 Зозулина Н. Алла Осипенко. Л.: Искусство, 1987. С. 170.

3 Аловерт Н. «Бал любви» в Линкольн центре // Русский базар. Официальный сайт. URL: http://russian-bazaar.com/ru/content/6337.htm (дата обращения: 10.01.2017).

4 «Звезды XXI века» – одно из событий балетного мира; уникальный ежегодный гала-концерт, собирающий на сцене ведущих артистов известных театров.

Профессор А.Я. Ваганова подчеркивала, что в преподавании хореографии «необходим наглядный показ движений. В учебниках наше «немое» искусство трудно передать точно»[1]; поэтому из поколения в поколение уникальные знания и педагогический опыт передаются от учителя к ученику, как принято выражаться в балетном мире, — «из ног в ноги» и «из рук в руки». Эффективность и результативность обучения в прямой зависимости от того, насколько профессионально педагог владеет методом наглядного показа. И чем грамотнее и выразительнее он может проиллюстрировать изучаемый хореографический материал, тем качественнее и глубже окажутся познания будущих артистов балета.

А.Е. Осипенко свои профессиональные знания получила из рук выдающихся педагогов ленинградской балетной школы; а невероятно грациозные линии ее собственного тела, природное чувство формы, скульптурная лепка поз, умение «выпевать» каждую хореографическую фразу делали ее наглядный показ совершенным. На этих великолепных показах, прежде всего и учились первые воспитанницы А.Е. Осипенко[2]. Безусловно, важным являлось и то, что каждому изучаемому движению педагог умела найти точное и доходчивое словесное объяснение. Демонстрируемые педагогом элементы экзерсиса и безупречные образцы танцевальных комбинаций не только наглядно показывали ученицам цель их каждодневных упорных трудов, но и заставляли критически оценивать себя, вырабатывая такие необходимые черты характера как упорство и настойчивость, активность, самостоятельность, дисциплинированность, приемы самовоспитания (самоанализ, самоконтроль, самосознание).

Умение в кратчайший срок заставить учениц работать на уровне самопознания и самосовершенствования очень скоро стало отличительной чертой педагогической техники А.Е. Осипенко, а главным принципом ее педагогического метода (которому Алла Евгеньевна следует и сегодня) — воспитание и убеждение примером собственной личности. Являя собой ярчайший образец профессионализма

1 Ваганова А.Я. Основы классического танца: издание девятое, стереотипное. СПб., М., Краснодар: Лань, 2007. С. 24, 25.

2 Беседа с педагогом Г.П. Башловкиной 23 окт. 2017.

американских, российских и канадских танцовщиков в честь легендарной русской балерины (и в знак благодарности обожаемой учительнице) — Аллы Евгеньевны Осипенко.

Таким образом, можно заключить, что под влиянием личности профессора А.Я. Вагановой и на основе совершенных знаний ее методики преподавания, начал формироваться педагогический метод А.Е. Осипенко, который в 1970-е годы показал свои ощутимые результаты.

В конце 1980-х Осипенко, получив сразу четыре предложения уезжает работать за границу. Более десяти лет она преподает классический танец в балетных школах Европы и Америки. Педагогическая деятельность Осипенко началась в 1989 году со своеобразной двухнедельной стажировки в качестве педагога-репетитора в театре Ковент Гарден. Наталья Макарова, выпускавшая там «Баядерку», попросила о помощи в постановке спектакля. Включившись в репетиционную работу и получив возможность увидеть изнутри жизнь английского балета, Осипенко впервые для себя отметила огромную разницу двух школ (западной и русской). При высокотехничном исполнении артистами труппы хореографического материала, у них, по ее мнению, почти полностью отсутствовало его духовное восприятие. Поэтому основной задачей Н. Макаровой и А. Осипенко стало не просто осуществить перенос спектакля на новую сцену, а научить «холодных английских танцовщиц» (слова Осипенко) овладеть выразительностью рук и корпуса, присущих русской школе, вдохнуть душу в танец, не допустить его роботизации.

В 1980-е годы на Западе с трудом воспринималась русская балетная школа, поэтому репетиторам приходилось не столько объяснять словами, сколько бесконечно наглядно показывать движения. Чтобы открыть путь артистам к гармоничности танца, А. Осипенко особое внимание уделяла музыкальности исполнения. Поскольку, по ее мнению, «даже если танцовщицам не хватает личной выразительности, они могут прозвучать интересно благодаря союзу с, музыкой»[1], чего она и добивалась на репетициях. Также солистов

1 Наталья Макарова: восемнадцать лет спустя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С.125.

пришлось усиленно обучать культуре старинного жеста. Наталья Макарова вернула в «Баядерку» много пантомимных сцен, которые хорошо вписались в стиль «старого спектакля». Сегодня на Западе условная балетная пантомима пользуется большим успехом, и исполнение ее в классических постановках широко практикуется, но тогда над мимическими сценами «пришлось изрядно потрудиться, чтобы научить артистов Ковент-Гардена специфическому старинному жесту», – вспоминает А.Е. Осипенко. —Даже за тот малый срок, что я была в Лондоне, можно было заметить, что от репетиции к репетиции, от спектакля к спектаклю английская труппа, работая с Наташей (и с А. Осипенко — Д.М.), обретает желанную духовность»[1]. Премьера «Баядерки» в редакции Н.Р. Макаровой английской публикой была принята триумфально, в чем, безусловно, есть заслуга и репетитора Осипенко.

В том же 1989 году Алла Евгеньевна принимает предложение Рудольфа Нуреева преподавать в Гранд-Опера. Бывшие партнеры и соратники по сцене, они встретились через 28 лет в Италии, где Осипенко уже приступила к работе в одной из частных студий Флоренции. Решительно отклонив все сомнения балерины относительно недостатка должной педагогической практики и отсутствия постоянной рабочей визы, Нуреев организовал для нее три месячных контракта в первом театре Франции. В классе Осипенко занимались звезды французского балета и сам Нуреев, что, по словам Аллы Евгеньевны, очень поддерживало ее положение как педагога; к тому же после каждого урока он давал подробные консультации – «чему надо, а чему не надо учить артистов. Танцовщики западной школы вообще отличаются своими крепкими, воспитанными, интеллигентными стопами, этому нужно нам у них учиться, — поясняет А.Е. Осипенко, — поэтому Нуреев просил больше работать над выразительностью их рук и корпуса. Он мечтал о школе, воспитывающей русские руки и французские ноги, а именно стопы. Просил меня попытаться «скрестить» обе системы обучения, чем я и занимаюсь до сих пор. Я ему очень благодарна. <...> В работе у него всегда

1 Наталья Макарова: восемнадцать лет спустя. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С.127, 128.

царил полный порядок: все четко, ясно, все заранее подготовлено, проверено и распределено. Работая в России, я старалась передать своим ученицам то, чему научилась в Гранд-Опера»[1].

А.Е. Осипенко преподавала и в знаменитой Академии танца Марики Безобразовой[2], в прошлом балерины, сценическая карьера которой сложилась в труппе М. М. Фокина. В 1952 году она организовала собственную балетную школу в Монте-Карло, где обучение классическому танцу всегда давалось по русским «лекалам», но педагогов из Советского Союза до Осипенко не было. Поэтому появление прима-балерины ГАТОБ им. С.М.Кирова, бывшей партнерши Рудольфа Нуреева, обладательницы премии Анны Павловой (1956) и одной из лучших и последних учениц самой А.Я. Вагановой, явилось для Академии настоящим событием.

Около шести лет Осипенко преподавала в Италии: вела уроки классического танца в школах Флоренции, давала мастер-класс танцовщикам театра «Коммунале». О.И. Розанова рассказывает: «Однажды совершенно случайно во Флоренции я попала в класс к А.Е. Осипенко. Небольшой зал. Алла Евгеньевна в черной репетиционной форме. И что меня поразило, невзирая на то, что это была любительская школа (как, впрочем, все школы на Западе) и класс был довольно разношерстный, она давала урок так, словно перед ней были артисты Мариинского театра, то есть по всем правилам вагановской школы. Ни разу не повысила голоса, ровно, спокойно, доброжелательно, с уважением к каждой ученице. Выполняя все разделы урока (экзерсис у палки, середина, прыжки), класс выглядел очень профессионально. Меня особенно восхитил ее показ движений. Поистине, это был тот образец, к которому нужно стремиться: такая красота линий, совершенство позировок, такое благородство связующих движений, такая музыкальность! Создавалось впечатление, что ей вообще не нужно ничего объяснять ученикам, достаточно просто показать, задать движение, и каждому в классе становится ясно и понятно, что и как нужно делать. Это был тот идеал,

1 Беседа с А.Е. Осипенко 16 нояб. 2016.

2 М.М. Безобразова – балерина, хореограф, педагог. Дочь русского генерала Михаила Безобразова. В 1920 вывезена родителями в Константинополь, затем в Данию и Францию.

тот образец, к которому нужно стремиться, но который далеко не каждый педагог может наглядно продемонстрировать. Так могла одна Алла Осипенко — случай, без преувеличения, уникальный»[1]. В одной из итальянских частных студий произошло знакомство Осипенко с американцем Криком Петерсоном, оказавшимся не только поклонником таланта русской балерины, но и ценителем ее педагогического дарования. В 1995 году, заключив с ним контракт, А.Е. Осипенко переезжает в США, где более пяти лет преподает в большой (500 человек) балетной школе г. Хартфорда (штат Коннектикум) и репетирует партии классического репертуара в компании «Хартфорд балет».

В 1997 году в беседе с Н. Зозулиной Осипенко рассказывала: «Поскольку школа частная, в ней нет системы экзаменов и нет механизма отчисления неспособных. Учат всех, и некоторые классы очень большие. Кроме того, демократия там распространяется на все, и детям была дана полная свобода приходить в класс в какой угодно одежде, обуви, с любой прической, да и заниматься, как они сами хотели, утруждая или не утруждая себя. А заставлять насильно там никого нельзя… И вот, получив старший класс — 30 человек — в таком несобранном, недисциплинированном виде, я сказала себе: «Или я наведу здесь советские порядки, или уеду домой»[2]. Алла Евгеньевна не только навела «советские порядки», но и добилась от учеников настоящего рвения в учебе.

А.Е. Осипенко утверждает, что главная задача педагога – научить ученика полюбить профессию танцовщика со всеми ее требованиями и сложностями. Первое, что надо объяснить воспитаннику: занятия классическим балетом — это сложная работа, а не увлечение от которого получают удовольствие (как считает основная масса американских детей и их родителей). А овладев школой классического танца, можно лучше преуспеть и в других видах танца — модерне, джазе.

1 Беседа с О.И. Розановой 12 сент.2017.

2 Зозулина Н. Надо работать // Сайт Международного благотворительного фонда «Терпсихора» URL: http://www.terpsyhora.ru/interviu/inter9.htm (дата обращения: 30.01.2017).

По мнению Осипенко, главное различие двух систем обучения в том, что западная школа хорошо учит техничному исполнению движений, а русская — танцевальности и выразительности. Объяснить американским воспитанникам разницу понятий: «исполнять движения» и «танцевать движения», а также добиться понимания, что классический танец — это средство диалога, а не набор хорошо выполненных движений, стало основной педагогической задачей Осипенко. Многие старшеклассницы и артисты компании «Хартфорд-балет» были выучены прилично двигаться (крутили фуэте, туры и т.п.), но о танце даже не помышляли. Педагогу пришлось объяснять, что арабеск нельзя исполнять формально, он должен источать полетность, целеустремленность, вытянутая вперед рука не должна быть мертвой, она должна уметь говорить. Репетируя дуэтный танец, Алла Евгеньевна учила: «Представь себе, что это встреча с Ромео. Ты ведь не будешь стоять перед ним, уткнув подбородок в грудь. Ты будешь говорить с ним и подбородком, и шеей, и рукой»[1]. Ежедневно Осипенко доказывала, что танец начинается у палки, во время экзерсиса. Она говорила ученицам: «Сделай два tendu вперед, два — в сторону, посмотри под руку, а потом открой кисть руки и сделай это движение к нам, к тем, кто смотрит со стороны. Как будто говоришь: я не для себя сделала это движение, а для вас! Тогда и руки и все движение оживает»[2].

Следует отметить (как особенность в работе с иностранными студентами), что даже предварительную подготовку (разогрев мышц, растяжку) к уроку или репетиции педагог не позволяла ученикам делать без работы рук и не выразительно.

Пять лет работы А.Е. Осипенко в Хартфорде обеспечили переход школы классического танца К. Петерсона на новый, профессиональный уровень обучения. Подготовка учащихся стала осуществляться по специально разработанной программе, рассчитанной на восемь лет (с 1-го по 8-й класс), на основе методов Э. Чекетти и А.Я. Вагановой.

1 Аловерт Н. Легенда Мариинского театра //Алла Осипенко: сб. ст. СПб.: Международный благотворительный фонд «Терпсихора», 2007. С. 40.
2 Там же. С. 40.

В 2000 году А.Е. Осипенко возвращается в Санкт-Петербург, где:
- в 2000 – 2002 г. г. преподает в школе искусств «Кантилена»;
- в 2002 – 2004 г. г. преподает в студии классической хореографии, ею организованной;
- в 2004 – 2007 г. г. работает педагогом-репетитором в Санкт-Петербургском театре балета Константина Тачкина;
- с 2003 года занимается активной общественной деятельностью, являясь президентом Международного благотворительного фонда содействия развитию танцевального искусства «Терпсихора»;
- с 2007 работает педагогом-репетитором в Михайловском театре.

Представляются важными оценки тех, с кем работала и работает А. Е. Осипенко.

Ирина Колесникова, прима-балерина Театра балета Константина Тачкина, отмечает: «Уроки А.Е. Осипенко очень хорошие, необычные, немного на западный манер. В работе у станка это выражалось в большом количестве таких задаваемых педагогом движений, как coud de pied, développé, много давалось battements tendus в комбинациях (не менее 2–3). Поэтому и временной период, уходивший на выполнение элементов экзерсиса у палки, несколько увеличивался. Комбинации эти были простыми, легкими и короткими, но все они волей-неволей работали на подтяжку (давали положительный мышечный тонус — Д.М.), великолепно разогревали тазобедренные суставы и, конечно, стопы. Алла Евгеньевна любила задавать движения на баланс. Меня особенно поражало, что она в свои 73 года никогда не объясняла руками, она вставала к палке и с одной ноги полностью показывала все движения. И если в комбинации был баланс, она всегда отпускала руку, наглядно демонстрируя свой великолепный апломб и потрясающую форму. Конечно, такой профессионализм и восхищал, и мотивировал, и воспитывал, заставлял ответственнее относиться к профессии. Алла Евгеньевна мне часто говорила: «Надо продавать себя за дорого»[1]; то естьвнутренне ценить то, чем наградил тебя Господь Бог, не растрачивать понапрасну свой талант, а серьезно работать и уметь достойно преподнести себя в творчестве зрителю.

1 Афоризм педагога М.Н. Шамшевой, сказанный когда-то самой Алле Осипенко.

Для Осипенко-репетитора не существует чего-либо второстепенного: все важно, все необходимо. В работе над образом она огромное внимание уделяет всевозможным, казалось бы, незначительным нюансам, мелким деталям, хореографическим штрихам, мазкам, которые в итоге и дают нужный результат. Однажды на репетиции Алла Евгеньевна сказала: «Ты хорошо рассказываешь свою историю руками, а ты мне расскажи ее ногами». У меня никогда не было проблем с техникой исполнения, многое делала автоматически, а тут я впервые серьезно задумалась. Пересмотрев ее старые фотографии, пленки, я вдруг поняла, как танцевала она! И как вдумчиво нужно работать, чтобы не только руки, но и твои ноги, стопы стали «говорящими». Ведь от того, как ты встанешь на тот же arabesque или покажешь ecartée, будет зависеть и красноречие твоего рассказа, и история твоей героини»»[1] . Прима-балерина Михайловского театра Ирина Перрен констатирует, что «уже подходя к rond de jambe par terre, все тело было подтянуто, суставы и стопы очень хорошо разогреты и подготовлены к дальнейшей более сложной работе»[2]. Последовательность элементов экзерсиса на середине зала была стандартной, но в разделе allegro Осипенко давала много мелких прыжков в быстром темпе: temps levé, changement de pieds, pas brisé, pas glissade, pas assemblé, pas brisé dessus-dessous, где акцент работы опять же делался на стопу. Все наставления и указания к выполнению хореографических движений соответствовали общим методическим правилам русской школы классического танца с особым контролем педагога за соблюдением чистоты исполнения.

Одно из главных требований в дуэтном танце — наличие творческого контакта партнеров. Не случайно даже одна из бесед с балериной названа произнесенным ею девизом — «Без партнера сцена для меня пуста»[3].

А. Е. Осипенко не воспринимала пустых, формально выполненных движений, она требовала убедительных, живых, чувственных,

---

1Из беседы с И. Колесниковой. 7 апр. 2017.

2 Из беседы с И. Перрен. 7 апр. 2017

3 Алла Осипенко: «Без партнера сцена для меня пуста» Беседа с Л. Абызовой // Мариинский театр. 1994. № 11 12. С. 13.

глубоких взаимоотношений героев не только на сцене, но и в зале. На репетициях часто слышалась ее реплика: «Глаза в глаза!», или вопрос: «О чем твоя история, что ты хочешь сказать?». Ей важно добиться, чтобы оба солиста четко понимали, для чего они делают то или иное движение, чего хотят друг от друга, какой краски, какой эмоции. И поскольку одна из главных проблем в дуэте – некая отстраненность от образа героя-мужчины, который вынужден думать о технических моментах в дуэтном танце, о своевременной помощи балерине, Алла Евгеньевна особое внимание уделяла работе с партнером-мужчиной. Свидетельство тому — мой личный опыт работы над дуэтными танцами в балете «Спартак» под ее руководством. Также из личного опыта могу констатировать, что репетиции с Осипенко способствовали полному творческому осознанию рабочего материала, было легче (менее волнительно) работать на сцене, но одновременно и более ответственно.

Главное для Осипенко в репетиционном процессе — помощь в создании художественного образа. Процесс этот, по свидетельству всех солистов и лично автора, всегда творчески-обоюдный, глубокий по мысли и никогда не прекращающийся, так как работа продолжается и во время спектакля. Придя в гримерную, Алла Евгеньевна не делает наставлений технического характера, считая, что профессиональный артист должен все знать, уметь и контролировать сам, она же продолжает созидание и обсуждение образа. Высказывает новые соображения, идеи. Может заметить балерине/танцовщику, каких ей как зрителю не хватает творческих красок, переживаний, что хотелось бы увидеть и почувствовать на этот раз. Поэтому каждый спектакль под ее руководством всегда не похож на предыдущий и нов по-своему.

По мнению многих артистов балета, главное в методе педагога-репетитора А.Е. Осипенко то, что она заставляет думать, мыслить, то есть учит работать творчески, что никогда не ставит рамок, не пытается слепить что-то раз и навсегда постоянное. Ее метод, по словам солистки Михайловского театра Валерии Запасниковой, можно назвать — точечным, поскольку «она дозировано, по зернышку закладывает в твой мозг какую-то мысль, а ты уже сам должен ее

развить, понять и определиться с тем, что ты, вкладывая в тот или иной жест, движение, хочешь донести до зрительного зала»[1].
Работать с педагогом-репетитором Осипенко не только творчески интересно и результативно, но и очень комфортно: она всегда открыта, активна, деликатна, никогда не повышает голоса, хотя бывает крайне строга и требовательна (например, когда занятия/репетиции направлены на развитие выносливости). Каждая минута общения с ней — это увлекательный и познавательный экскурс в историю балета, искусства, литературы или ее собственный творческий опыт, что ценно и профессионально необходимо для воспитания и становления молодого артиста.

Посвятив педагогической деятельности более 30–ти лет, А.Е. Осипенко воспитала не одно поколение профессиональных танцовщиц и танцовщиков, оставивших свой след в искусстве мирового балетного театра, а также воспитала педагогов классического танца нового поколения, настойчиво продвигающих вперед искусство русской балетной школы.

1 Из беседы с В. Запасниковой 10 апр. 2017.

Анна Тугушева
Магистратура, II курс. 52.04.01. Хореографическое искусство. Теория и история хореографического искусства.
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения.

«ЛЕГЕНДА О ПТИЦЕ ДОНЕНБАЙ» — ШЕДЕВР ЛЕОНИДА ЛЕБЕДЕВА

20 ноября 1943 года в городке Кизел Пермской области родился Леонид Сергеевич Лебедев —хореограф, который не боялся идти своим путем, иметь свое мнение и свой взгляд на человека, пусть даже «человека советского», и без колебаний искал смысл слова «свобода». В этом году ему, почти забытому балетмейстеру, опередившему свое время, исполнилось бы 75 лет…

Всю свою балетмейстерскую жизнь Леонид Лебедев тяготел к лаконичной и ёмкой форме миниатюры или одноактного балета. Не потому, что не хватало творческого дыхания или балетмейстер испытывал недостаток фантазии. Будучи, через своего мастера Г. Д. Алексидзе, учеником мастерской Ф. В. Лопухова, который, в свою очередь, был убежденным «фокинистом», Лебедеву нетрудно было понять и принять убеждения М. М. Фокина, писавшего в своих мемуарах: «Что касается меня, то я, естественно, перешел к одноактным балетам не по какой-либо вновь созданной теории, а просто по свойству своей натуры. Для меня естественно стремиться к цельности, к единству в художественном произведении. Мне кажется, что концентрация средств выражения их усиливает, а растянутость ослабляет»[1] . Безусловно, Лебедев сделал выбор интуитивно, согласно собственным душевным склонностям, хотя большая форма емубыла также не чужда. Об этом свидетельствовали полнометражные балеты,

1 Фокин М. Против течения: 2-е изд., доп. и испр. / Ред. Г. Н. Добровольская. Л., 1981. С. 102.

поставленные за годы его работы в Малом театре оперы и балета, такие как «Педагогическая поэма» (композитор Л. Лебедев, под руководством О. Виноградова) и «Гадкий утенок» (композиторы О. Петрова, И. Цеслюкевич и А. Микита). Но именно одноактный балет «Легенда о птице Доненбай» («Манкурт»), созданный в содружестве с композитором Ю. Симакиным, стал, по отзывам многихкритиков и танцовщиков, вершиной творчества хореографа.

В 1980-х годах в Советском Союзе пользовался огромной популярностью роман Ч. Айтматова «И дольше века длится день» («Буранный полустанок»). И Лебедев, как многие, читал этот роман, но на постановку балета его вдохновил не весь текст, а один из смыслообразующих эпизодов произведения – «Сказание о манкуртах». Выступив в качестве автора либретто, Лебедев выявил для своего балета пять персонажей, добившись кристального «звучания» каждой темы притчи Айтматова.

Стоит обратить внимание, что у Ч. Айтматова в его романе «И дольше века длится день» достаточное место отводится географическим и иным подробностям, грозившим обытовить поэтику балетного сюжета. Не случайно хореограф при написании либретто отбросил конкретику имен собственных, координаты времени и места действия, сделав своего «Манкурта» архитипическим высказыванием о зле и добре в человеке. Не только отсутствие персонификации возводило историю, рассказанную Ч. Айтматовым и пересказанную Л. Лебедевым, до притчи, но и элемент чуда – лишь намеченный в романе, но звучащий ярким «аккордом» в балете. У Айтматова в момент свершенного сыном-манкуртом убийства матери с ее головы падает белый платок. Платок, как гласит текст, «превратился в воздухе в птицу и полетел с криком: “Вспомни, чей ты? Как твое имя?”»[1]. В балете Лебедева ценой жизни матери, силой ее любви и искупительной жертвы в птицу превращается Манкурт. Он обретает свободу, вырываясь из замкнутого круга беспамятного существования, преодолевая проклятие

1 Айтматов Ч. Буранный полустанок: И Дольше века длится день. Роман. – М.: Молодая гвардия, 1981. С. 123.

«шири»[1] и возносясь над степью.

Отсекая второстепенных персонажей, не несущих смысловой нагрузки, отсекая биографию матери и историю пленения главного героя, Лебедев концентрирует внимание зрителя на противоположных полюсах эмоциональной сферы человека: абсолютная материнская любовь и абсолютное равнодушие к человеку, пренебрежение человеческой свободой. И между этими полюсами, между Матерью и Хозяином, замер в беспамятстве Манкурт, уже не человек, но существо, лишенное воли и самосознания. Символическая, смысловая и эмоциональная составляющие балетного действия максимально сконцентрированы в трех персонажах, что приводит к высочайшему накалу страстей.

Автором спектакля «Манкурт» наравне с Леонидом Сергеевичем Лебедевым, можно и нужно назвать композитора Юрия Александровича Симакина. Познакомившись с Л. Лебедевым еще в годы обучения в Ленинградской Консерватории, Ю. Симакин на долгие годы стал единомышленником и сотворцом хореографа.

Музыку балета «Легенда о птице Доненбай» во многом можно назвать новаторской. Она всегда шла в записи, ибо невозможно силами оркестра передать вой ветра над степью, дробный перестук копыт несущейся лошади и нечленораздельные стоны и вой пленных

1 Шири – вид пытки с использованием шапки из верблюжьей кожи. Вот как она описывалась Ч. Айтматовым «Сначала им начисто обривали головы, тщательно выскабливали каждую волосинку под корень. К тому времени, когда заканчивалось бритье головы, опытные убойщики-жуаньжуаны забивали поблизости матерого верблюда. Освежевывая верблюжью шкуру, первым долгом отделяли ее наиболее тяжелую, плотную выйную часть. Поделив выю на куски, ее тут же в парном виде напяливали на обритые головы пленных вмиг прилипающими пластырями – наподобие современных плавательных шапочек. Это и означало надеть шири. Тот, кто подвергался такой процедуре, либо умирал, не выдержав пытки, либо лишался на всю жизнь памяти, превращался в манкурта – раба, не помнящего своего прошлого. Выйной шкуры одного верблюда хватало на пять-шесть шири. После надевания шири каждого обреченного заковывали деревянной шейной колодой, чтобы испытуемый не мог прикоснуться головой к земле. В этом виде их отвозили подальше от людных мест, чтобы не доносились понапрасну их душераздирающие крики, и бросали там в открытом поле, со связанными руками и ногами, на солнцепеке, без воды и без пищи. Пытка длилась несколько суток». /Айтматов Ч. Буранный полустанок: И Дольше века длится день. Роман. М.: Молодая гвардия, 1981. С. 105.

под пыткой «шири». В музыке «Манкурта» нет привычных академическому театру дансантных мотивов, но есть азиатские напевы, жесткие барабанные ритмы, приданные партиям Хозяина и его прислужников-жуаней. В ней есть и экстатическая тема крика летящей над степью Птицы Доненбай — в проведении электрогитары. И эта же тема, но лишенная барабанной поддержки, уже в характере колыбельной становится основной темой Матери.

Перед нами – сценический «черный кабинет», где все переходы, смена мест действия, отражение эмоциональных состояний героев передаются с помощью света. На площадке пятеро исполнителей – Манкурт (В. Аджамов), Мать (И. Кирсанова), Хозяин (Г. Абайдулов) и двое жуань-жуаней (В. Матвеев и Р. Мамин).

Стоны, возникающие из унылого ветра — стоны убитых и раненых, чьи незримые тела гонит ветер. Между ними бродит Мать и словно всматривается в их лица, ища сына, тянет к ним руки и, не находя, гнется под ветром или под тяжестью своего горя. Одновременно с Матерью зритель видит Хозяина. Он спокоен, ветер ему нипочем. Хореограф выстраивает хореографию Хозяина на четких, уравновешенных движениях восточных единоборств, добавляя литые паузы в эпизоды работы с воображаемым, но таким узнаваемым оружием. Вот стрела положена на тетиву, вот размеренно, уверенно натягивается лук – выстрел, нога вытягивается в сторону, и Хозяин замирает, внимательно вглядываясь в след пущенной стреле. И снова стрела положена на тетиву… А за его спиной Мать в мягких пор де бра вглядывается в степную даль. «Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо их нет»[1]. И пока Хозяин считает «обильную жатву», приобретенную в набеге, героиня, материнским чутьем ощущающая, что сын ее жив, седлает коня. В этот же момент на площадку выкатывается Манкурт, замирает, подняв корпус, и зритель в первый и последний раз видит осмысленный взгляд героя.

Словно вторя сбивчивому стуку материнского сердца, дробному перестуку копыт загнанной лошади, в музыке возникает набатная тема клича Птицы Доненбай: «Кто ты?! Чей ты!? Вспоминай!», и Мать мощными grand pas de chat вспарывает пространство степи

1 Новый Завет. Евангелие от Матфея, 2:18.

в поисках сына. Батманы, прыжки по пятой позиции с согнутыми коленями на манер итальянского pas assemble, динамичные вращения — все это сопровождается хлесткими движениями рук сверху вниз, словно наездница гонит и без того летящую из последних сил лошадь. В метафорах хореографического текста Лебедева просматриваются конкретные действия персонажей. Но это конкретика высшего порядка, когда бытовое и логичное действие героя включается в сложную поэтическую метафору, не теряя при этом узнаваемой первоосновы.

Запоминающееся художественное решение хореографа, из которого извлекается мощный смысл, связано с веревками. Веревка — как оружие, как символ власти в руках Хозяина и жуаней. Веревка в самом начале действия положена кру́гом, словно очерчивая место костра у кочевья. В центре круга лежит шапочка «шири», и потому это — еще замкнутый круг рабства. Веревка, как символ вечного ярма, надета на шею Манкурта. Но как только герой В.Аджамова обретает свободу, веревка из его рук исчезает.

Одна из самых пронзительных сцен балета — дуэт Манкурта и Матери, где тема Матери звучит сперва мощным набатом, взывая к памяти, а потом переходит в колыбельную, напеваемую измученному сыну.

Манкурт подозрительно вглядывается в идущую к нему издалека измученную женщину. Она длинными батманами стремительно сокращает расстояние, приближается и, узнав в Манкурте сына, героиня И. Кирсановой словно выдыхает: «Нашла!». И, как написано у Чингиза Айтматова: «Потом она… стала напевать ему колыбельные песни. Песенки ему очень понравились. Ему приятно было слушать их, и нечто живое, какое-то потепление появилось на его застывшем, задубелом до черноты лице»[1].

Героиня бросается к сыну, но тот не дает приблизиться к себе, обнять, отбрасывая от себя женщину. Обвив плечи веревкой, сгорбившись, замирает Манкурт на глубокой второй позиции. Но через мгновение, поверх веревок, его плечи захлестывают руки Матери,

1 Айтматов Ч. Буранный полустанок: И Дольше века длится день. Роман. М.: Молодая гвардия, 1981. С. 402.

повисающей на сыне и медленно сползающей вниз по его распрямляющейся спине. Мать сама надевает себе на шею веревку, снимая ее со спины Манкурта. Пленник обходит ее, выкидывая длинные ноги в высоких батманах, а после, сделав полкруга, склоняется к женщине, потуже затягивая узел на шее. Но, несмотря на смертельную угрозу, на дикость взгляда юноши, Мать приподнимается навстречу сыну и ласково, чуть смущенно, гладит его по плечу и предлагает ему испить воды из ее ладоней. От теплого нежного прикосновения Манкурт вздрагивает, а от руки с водой чуть отшатывается. В дуэте с Матерью Манкурт В. Аджамова повадками схож с диким животным, которое жаждет ласки, но боится в нее поверить. И второй раз повторяет танцовщица пластический мотив – погладила по плечу, зачерпнула воды — и Манкурт уже не отшатывается, но внимательно смотрит на Мать, натянув веревку до предела. И в третий раз протягиваются ладони с водой, и зритель видит, как герой В. Аджамова, простираясь в арабеске, томительно медленно склоняется к открытым ладоням. Тема открытых женских рук, подносящих воду, проходит рефреном через весь дуэт и является пластической характеристикой Матери, наиболее ярко проявляющейся именно в финале балета.

Дуэт Матери и Манкурта построен на стремительных переходах и паузах между ними, паузы дают возможность героям посмотреть в глаза друг другу, перевести дыхание. Манкурт замирает, когда Мать обнимает его воздетую в аттитюд ногу и застывает, приникнув к ней щекой. Резкий поворот героя, нога бросается в сторону и вот Манкурт уже хищно нависает над сжавшейся Матерью. Угрожающе взявшись за веревку на материнской шее, он вздергивает ее вверх, заставляя героиню безвольно повиснуть вниз головой. Пристально вглядываясь в глаза Матери, но не выпуская из рук веревки, которой все еще обвита ее шея, герой плавно, со звериной грацией, перетекает из одной позы в другую, усиливая напряжение, ибо чем дальше, тем очевиднее, что ничем хорошим их встреча не закончится. Попытка увести сына из враждебного стойбища натыкается на резкое сопротивление Манкурта. Манкурт отказывается уходить и не отпускает Мать. Появляются жуани во главе с хозяином,

замыкающие героев в кольцо, из которого нет выхода. И из вытаптывающей землю пляски жуаней и Хозяина с повторяющейся темой оружия (хореографическая тема Хозяина в самом начале), из веревок возникают луки, которыми все трое мастерски владеют. Мать может лишь горестной птицей летать вокруг, простираясь в больших прыжках, и видеть, как герой В. Аджамова, исподволь перенимая пластику жуаней, учится убивать.

Как и у Айтматова, Манкурт убивает Мать по требованию Хозяина, которому он подчиняется безропотно, с равнодушием зомби. Но как только героиня И. Кирсановой замирает, пронзенная стрелой, к герою возвращается сознание, и он падает на тело Матери.

Здесь хореограф применяет потрясающий по силе театральный прием, растягивая несколько секунд на минуты сценического времени. И зритель видит лиричнейшее, берущее за душу прощание Манкурта с Матерью. Как он приникает к ее ногам, как она, словно крылом, приобнимает его голову руками и кажется, что сейчас случится чудо, что героиня оживет, и, взмахнув руками-крыльями, взлетит над степью. Чудо, действительно, происходит. Но оно «переходит» к Манкурту, переходит вместе с жизнью из рук умирающей Матери, которую она ему протягивает, словно глоток воды. И уже не Манкурт, но огромная прекрасная птица возносится над степью, и бессильны попытки Хозяина и жуаней достать ее стрелами…

Спектакль «Легенда о птице Доненбай» был тепло встречен и критикой и зрителями, а партию Манкурта считают одним из высших достижений Владимира Аджамова. Балет и его главная партия создавались специально для Аджамова, с учетом его профессиональных качеств и незабываемой внешности. Если бы танцовщик и хореограф Лебедев не встретились, спектакля «Манкурт», скорее бы всего, не существовало. В балете «Легенда о птице Доненбай» классический танцовщик В. Аджамов, чьим амплуа в театре были принцы и герои-любовники, перевоплотился в несчастного юношу, жертву шири, чьим наказанием в плену стала душевная немота. Избегая чрезмерного натурализма, танцовщик повествует о страшной судьбе человека, лишенного памяти и

полноценного существования. В физически совершенном теле кроется душа раненная, надломленная, и хореографический рисунок партии выстраивается на мгновенных переходах от совершенной красоты до пугающего уродства. Бесстрашие, с которым танцовщик осуществлял этот образ, говорит не только о художественной смелости В. Аджамова, но и о той степени доверия, которую танцовщик испытывал к балетмейстеру.

Леониду Лебедеву всегда везло с танцовщиками. Танцовщики Лебедева никогда не были только танцовщиками, но — сообщниками, соратниками, учениками, последователями. Именно благодаря этой личностной сопричастности актеры, работающие с Леонидом Лебедевым, оказывались точными исполнителями его неимоверно сложной хореографии, «одухотворителями» всех ее компонентов.

Спектакль очень высоко оценили ведущие балетные критики и театроведы. После сдачи лебедевской работы худсовету Малого театра оперы и балета 8 апреля 1983 года они назвали балет большим событием.

«Красовская В. М. Это значительная работа. Потрясена. Давно такого не видела. Художественно выстроенная, цельная, поэтичная вещь. Эпос, трагизм — все сочетается. Спасибо! Исполнители на высоте — Аджамов, Кирсанова. Спасибо!

Гительман Л. И. Очень рад, что наш авторитет, Вера Михайловна (Красовская. — А. Т.), поддержала этот спектакль. Существенная работа. Современное искусство и современная жизнь. Жестокое искусство, [но] это искусство передает жизнь. Прекрасно, что мир эти жестокие явления жизни преодолевает. Жестокости противопоставляется человечность. Контраст — он точно задан в пластике. …Пластика потрясающая, современная, выразительная»[1].

Масштаб личности, погруженность в творчество привлекали к Леониду Лебедеву самых разных людей, объединенных одной чертой — желанием работать и открывать что-то новое: в себе, в

1 Протоколы и выписки из протоколов заседаний художественного совета Малого театра оперы и балета [1983] / ЦГАЛИ. Ф.290. Оп. 11. Д. 18. Л. 80-81 // Цит по: Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. VI. 1975-2000. СПб., 2017. С. 147, 148.

танце, в музыке, в окружающем мире. Да и сам Леонид Сергеевич блистательно умел раскрывать индивидуальности танцовщиков, добиваться от них максимального слияния с образом. Спектакли Леонида Лебедева всегда отличались свежим взглядом на старые сюжеты, отсутствие привычных, банальных решений, как по содержанию, так и в хореографии. Балеты Л. С. Лебедева обладают глубиной, множественностью трактовок, метафоричностью и вместе с тем поднимают серьезные морально-этические вопросы, настоятельно требуя от сидящих в зале честного, прямого диалога.

Жизнь и творчество Леонида Сергеевича Лебедева могут служить примером, как художник, одержимый своим делом, верящий в свое призвание, ищет свою дорогу, находит и идет по ней, не считаясь с трудностями, преодолевая преграды, лишь бы добраться до цели, которую назначила ему его планида. Для молодых хореографов и не только для них, для любого художника, Лебедев может быть образцом служения искусству, преданности своему делу и высоким идеалам гуманизма.

Вероника Смирнова
Магистратура, I курс. Направление подготовки 52.04.01. Хореографическое искусство. Теория и история хореографического искусства.
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения.

«АРЛЕКИНАДА» НА ЛЕНИНГРАДСКОЙ СЦЕНЕ

Впервые балет «Арлекинада» Р.Дриго поставил в 1900 году Мариус Петипа. «Чем чаще я думаю о нем сейчас, на склоне лет, тем больше убеждаюсь, что это один из шедевров старого мастера. <...> здесь сложилось умение Петипа очерчивать танцевально образы, вкладывать юмор и логику в па классического и гротескового танца, создавать правдоподобные ситуации. <...> Сегодня я, быть может, не стал бы сочинять заново этот балет, а лишь попытался бы обогатить хореографию Петипа. А в начале 30-х годов мне хотелось иного» [1, с. 265], — писал автор постановки на Ленинградской сцене Ф.В.Лопухов, в то время уже признанный мастер.

Историческая постановка балета «Арлекинада» М. И. Петипа

Arlequin, nègre par son masque,
Serpent par ses mille couleurs,
Rosse d'une note fantasque
Cassandre son souffre-douleurs
Th. Gautier
Вот Арлекин под маской черной,
Как жар горит его тряпьё,
Кассандра нотою задорной
Он бьёт, посмешище своё.
Т. Готье[1]

Впервые «Арлекинада» Р. Дриго была показана на сцене Эрмитажного театра, где присутствовали члены императорской семьи и

1 Sur le Carnaval de Venise III - Carnaval - Poem by Theophile Gautier.

круг приближенных. Первое представление для публики состоялось 13 февраля 1900 года в Мариинском театре на бенефисе Матильды Кшесинской за 10-ти летнюю службу. За дирижерским пультом стоял автор музыки Риккардо Дриго. Е.Кони в выпуске «Новости и биржевая газета» писал: «Это уже настоящий балет, к которому г. Дриго написал замечательно красивую и мелодическую музыку. Два соло первого акта, для арфы (Цабель) и для скрипки (Ауэр) имели у публики особенный успех» [2, с. 3]. В статье Ю.Энгеля в газете «Россия» есть описание музыки к сцене серенады из первого действия: «Серенада эта, исполняемая за сценой на мандолинах, под аккомпанемент оркестра, так красива, поэтична и гармонирует с обстановкой, что вызвала бурю аплодисментов по адресу автора её г. Дриго» [3, с. 3].

В. М. Красовская в книге «Русский балетный театр» отмечала: «Здесь было двенадцать танцевальных номеров самого разного характера – массовых и сольных, классических и национальных» [4, с. 330]. В еженедельном печатном издании «Россия» есть описание сюжета «Арлекинады». «Начинается балет разговором между Пьеро (г. Лукьянов) и Пьереттой (г-жа Преображенская), кокетничающей с ним и упрашивающей его не запирать её, когда он уходит из дому; Пьеро не соглашается, но в это время Пьеретта незаметно вытаскивает у него из кармана ключ, они оба уходят, а на сцену вылетает толпа маскированных дам и кавалеров, в великолепных костюмах, и танцуют превосходно поставленное balabile, по окончании которого, взявшись за руки, быстро исчезают. Начинает вечереть, появляется с гитарой Арлекин (г. Кякшт) со своими друзьями и их подругами и дают под балконом Коломбины (г-жа Кшесинская 2-я) серенаду» [5, с. 3]. Первое действие продолжается: «На звуки серенады выходят Коломбина и Пьеретта и все танцуют pas d'ensemble; исполнено было это pas г-жами: Кшесинской 2-й, Преображенской, Седовой, Петипа 3-й, Гордовой и Павловой 2-й, и гг.: Кякшт, Легат 1, Горский, Сергеев, Фокин и Осипов – прямо превосходно» [5, с. 3]. Далее: «В разгар танцев появляются Кассандр, отец Коломбины (г. Бекетти) и Пьеро, и разгоняют влюбленных, но Арлекин не хочет расстаться с Коломбиной, идет за ней

в дом её отца, который, с помощью Пьеро, выбрасывает его из окна; Арлекин, падая, разбивается на куски. На шум приходят сбиры, но, подкупленные Кассандром, соглашаются скрыть следы преступления и подбирают куски разбившегося Арлекина, но едва они их складывают вместе, как Арлекин, благодаря чарам доброй феи, оживает и разгоняет испуганных сбиров ударами своей batte. Появляется фея и, обещая Арлекину свое покровительство, дает ему волшебную batte, с помощью которой он может делать все, что угодно. В это время к балкону Коломбины является и Леандр (г. Аистов), жених, протежируемый ей отцом. Чтобы отбить у Леандра охоту ухаживать за Коломбиной, Арлекин, пользуясь данной ему властью вызывает маленьких духов, которые прыгают на Леандра, скачут между его ног и путают его так, что он падает без чувств. Арлекин вызывает на балкон Коломбину и Пьеретту, но они не могут сойти, так как дверь заперта, арлекин взмахивает своей чудесной палочкой, балкон спускается и влюбленные опять вместе» [5, с. 3]. Герои итальянской комедии дель арте остаются живым примером чистой театральности народной комедии. «Этот спектакль, который можно назвать «торжеством русского балета», конечно надолго останется в памяти петербургских театралов» [2, с. 3].

Фонд ЦГАЛИ также содержит материалы, раскрывающие специфику первых спектаклей «Арлекинады» М. Петипа. В фонде Отделения межрегиональной общественной орг. СПб. и Лен. области Союза театральных деятелей РФ (СТД) хранится машинописная запись публичного выступления Л.В.Якобсона 23 декабря 1963 года «Проблема языка в хореографическом спектакле на современную тему». Якобсон отмечал (приводим текст в авторской редакции): «Возьмем старую "Арлекинаду". Там замечательно исполнял Леандра Солянников по впечатлениям детских лет. Никаких кабриолей, никаких арабесков, ничего от классики. И это был чудесный образ необыкновенного обаяния и впечатления, что я его помню несмотря на то, что это было так давно. Это был комический образ комедии дель арте, гениально созданный Петипа и Солянниковым, и я сейчас даже волнуюсь им. Какой же художник это должен быть, чтобы создать такую обаятельную реалистическую фигуру. А остальное – вариации, коды, па де де, поддержки, фуэте. Он был единственным исключением из этого языка. И это такой образ, который мог бы существовать столетия, и всегда он производил впечатление на зрительный зал. Но одна фигура в спектакле еще не решает и спектакль умер. Если бы весь спектакль был бы создан таким языком, он жил бы столетия» [5, с. 20].

Ю.И.Слонимский писал: «Не старческая ли тоска по уходящей жизни породила этот юношеский крик в душной атмосфере искусственного оживления придворного театра? <...> Действенные танцы, в изобилии рассыпанные в этом балете, делают его непохожим на другие работы Петипа. Таковы танцевальное начало первого акта, фигура Пьеро, сделанная с большим хореографическим юмором, танцевально-образная Коломбина, Арлекин, в партии которого есть штрихи, дышащие жизнью, радостью и беспечностью. Все это настолько хорошо и жизнеспособно, что некоторые детали, несомненно, вдохновляют Фокина в "Карнавале" и перекочевывают частично в реконструированную Ф. Лопуховым "Арлекинаду" (Малый оперный театр в Ленинграде)» [6, с. 251–252].

Тридцатые годы.
Работа над новой «Арлекинадой»

В конце сезона 1931–1932 года сообщалось о назначении Ф.В.Лопухова главным балетмейстером МАЛЕГОТа. Яркий мастер был вынужден уйти из ГАТОБа в связи с дискуссией в прессе по балету «Болт». Ему доверили организацию новой балетной труппы.

Премьера балета «Арлекинада» состоялась 6 июня 1933 года. Действие было перенесено в Париж времен Второй империи. «Декорация 1-го акта должна отразить внешний образ этого Парижа, — писал художник спектакля М. П. Бобышов, — и притом не центрального Парижа Елисейских полей и Лувра, а мещанских предместий, старых кварталов, населенных мелкой буржуазией, студенческой молодежью, небогатыми рантье, швеями, чиновниками, живущими на пенсию» [7, с. 12–13]. «Спектакль в целом развивается как своеобразная танцевальная комедия, как синтетическое музыкально-танцевальное зрелище» [8]. Персонажи балета: лавочник

(заслрт. М. Ростовцев), его дочь (В. Розенберг), студент-Арлекин (Д. Мусатов), друг студента — Американский дядюшка (А. Сычков), а служанка-Пьеретта (Г.Исаева), слуга-Пьеро (Ф. Чернышенко), полковник (Н. Филипповский), студенты, распорядители карнавала и др. Все персонажи облачались в костюмы героев комедии дель арте для участия в Парижском карнавале. «Федор Лопухов — режиссер и балетмейстер спектакля — назвал «Арлекинаду» опытом создания «гольдониевской комедии», преломленной через танец. Это не точно, если исходить из общего сценического стиля постановки: здесь скорее ярмарочные французские театрики (типа Фавара или Нолан де Фатувилля) или Дебюро, или Лабиш. Но это верно и в другом отношении: подобно знаменитому венецианцу XVIII в., Лопухов хочет сочетать комедию интриги с галереей характеров. Эти характеры — скажем прямо — еще недалеки от условных комических масок. Но Лопухов пытается создать свои сценические образы путём хореографических характеристик, пользуясь средствами прежде всего танца,» [9, с. 9], — писал музыкальный критик И. Соллертинский.

В танцах «Арлекинады» Ф. Лопухов дает связную сюжетную цепь, выраженную языком пантомимы и танца. Характеры персонажей очерчены средствами танца. Партию служанки Пьеретты исполняла Г. Исаева, молодая танцовщица, которая завершила свое профессиональное образование в Ленинградском хореографическом техникуме (ЛХТ) параллельно с работой в театре. «Исаева была terre-a-terre'ной танцовщицей с незаурядным комедийным дарованием. В основе партии ее героини лежали полька на пальцах и сложные верчения; танцуя перед влюбленным в нее неудачником Леандром, танцовщица двигалась по диагонали, вставая в позу attitude-tirebouchon попеременно на правой и левой ноге завершая каждые два шага двумя турами с четвертой позиции» [10, с. 240–241].

Партия Коломбины была поручена молодой выпускнице ЛХТ В. Розенберг, танцовщице лирико-романтического стиля. «...танцы ее строились на смене арабесков и аттитюдов, верчениях по диагонали и по кругу, pas de bourée en tournant» [10, с. 240–241].

В создании кордебалетных сцен Ф. Лопухов во многом опирался

на народный и характерный танец. «Используя в массовых танцах «Арлекинады» распространенные ходы и движения, Лопухов старался разнообразить композиционный рисунок, располагал танцовщиков линиями, парами, полукругами, в шахматном порядке. Карнавальные массовые танцы первого акта концентрировались вокруг вариации Королевы карнавала, одетой птицей. Она двигалась по диагонали, высоко поднимая поочередно ноги вперед» [10, с. 240–241].

Архив Михайловского театра хранит ценные материалы по спектаклю 1933 года. Здесь можно увидеть сохранившуюся афишу премьеры, фотографии артистов, постановочные кадры, заснятые мизансцены, снимки сценического действия и другие ценные первоисточники. В музее театра хранится чудом спасенный в годы блокады макет декораций художника М.П.Бобышова ко второму действию спектакля, переносящий нас на маленькую площадь Парижа, блестящую огнями оград причудливых балкончиков и свежим теплым воздухом, перемешенным с веселым смехом молодежи. Но вот темнеет, на улице мерцают краски бульварных афиш, приклеенных мальчишками сегодняшним утром...

По этим фрагментам можно выстроить линейное действие спектакля и в синтезе с сохранившимся описанием хореографии и нотного материала попытаться реконструировать спектакль. Особую ценность несут в себе идеально сохранившиеся эскизы костюмов «Арлекинады» кисти М.П.Бобышова. Краски сохранили свою яркость, и персонажи вызывают восхищение.

Михаил Павлович Бобышов (1885–1964) по окончании Центрального училища технического рисования барона А. Штиглица был отправлен в заграничную командировку: Франция, Италия, Испания, Англия, Северная Америка. Он посещает частные «академии» в Европе: «Колоросси», «Гранд-Шомьер». По возвращении в Петербург в 1910 году ведет преподавательскую работу. Его «Арлекинады» пользуются успехами. Формируется мозаичная манера художника, общая для его станковых и театральных произведений. Он сотрудничает с театрами малых форм: «Троицким», «Кривым зеркалом», «Малым», а в 1915 году М. М. Фокин приглашает его для оформления

балета «Эрос» на музыку П. Чайковского в Мариинском театре. В 1925 году Бобышов посещает Всемирную выставку в Париже для ознакомления с новой театральной техникой. Впечатления от поездки найдут отражение в его станковых и театральных работах второй половины двадцатых, начала тридцатых годов, в том числе в «Арлекинаде». С 1928 года он всецело посвящает себя работе театрального художника и преподает в Академии художеств, где воссоздает театрально-декорационную мастерскую. С 1920 года он работает в театре комической оперы — Малым оерном — МАЛЕГОТе, с которым будет связан до 1935 года.

Многие архивные фотоснимки театра запечатлели заслуженного артиста М. Ростовцева в роли Кассандра. С фотографий смотрит жизнерадостный старик с ехидной улыбкой. «Совершенно исключительную, по своей мягкой непринуждённой иронии, фигуру «танцующего лавочника» Кассандра – создаёт засл. арт. Ростовцев» [11], – писал театральный критик А. Граве.

Вновь в середине действия в своем метроритме врывается на сцену озорной Арлекин (Д. Мусатов). «Партия Арлекина у Лопухова наследовала хореографические традиции Петипа и Фокина: она изобиловала прыжками типа ножниц, револьтадами, верчениями» [10, с. 240–241].

Пьеро (Ф. Чернышенко) и Пьеретта (Г. Исаева) создают влюбленный союз двух сердец. Персонаж Пьеретты обрел вторую жизнь в открыточных изображениях, и, быть может, ее изображение украшает большой трильяж со старинным зеркалом в одной из квартир петербуржцев.

Комический образ Американского дядюшки (А. Сычков) актуален и сегодня. А изображения посредством гротеска фигур наполеоновской эпохи: Папы Римского, Наполеона III, Буржуа и Банкира можно причислить к лучшим образцам буффонады в истории театра.

Либретто балета

Первая картина первого акта. Карнавал в Париже. На одной из улиц предместья в доме лавочника Кассандра (засл арт. М. Ростовцев) готовятся к празднику. Комната дочери Кассандра (В. Розенберг). Девушка тайком от отца собирается на карнавал, маскированная

в костюм Коломбины. С собой она берет служанку в костюме Пьеретты (Г. Исаева) и няню, переодетую в костюм старой Нарцианны (А. Мессарош). В тайне от отца девушка давно влюблена в бедного студента. Служанка и няня в сговоре с возлюбленными. Тайный знак, говорящий о приходе студента (Д. Мусатов) — брошенный с улицы в окно букет цветов. Пробравшись в дом по лестнице,спущенной из окна старой служанкой, студент оказывается в доме ни о чем не подозревающего Кассандра. Слышны приближающиеся шаги. Студент удаляется, забрав приготовленный костюм Арлекина. Входит Кассандр, он предвкушает грядущий карнавал. Кассандр готовит свой карнавальный костюм Турка, а для слуги костюм Пьеро. Переодетая служанка-Пьеретта похищает ключ у слуги-Пьеро.

Во второй картине перед зрителями открывается картина карнавального веселья. Площадь перед домом Кассандра. В праздничной толпе веселятся молодые люди, среди них музыканты. Толпа отделяет Кассандра от дома, воспользовавшись этим Студент-Арлекин и друзья музыканты серенадой вызывают дочь Кассандра. Слуга-Пьеро сообщает это Кассандру. Кассандр, Пьеретта и захваченные Кассандром сыщики-сбиры бегут за укрывшимся в доме Арлекином.

Третья картина первого акта. Комната дочери Кассандра. Сюда вбегают, в надежде укрыться от погони, Коломбина, Пьеретта, Арлекин и друг Арлекина. Решив обмануть преследователей, они подменяют Арлекина куклой. В ярости схватив куклу Пьеро избивает ее и тащит к балкону. За этим наблюдают, еле сдерживая смех, Арлекин с друзьями.

В четвертой картине первого акта зритель вновь видит площадь перед домом Кассандра. На площади лежит тряпичная кукла-арлекин. Незаметно для Кассандра, на место куклы ложится Арлекин. Кассандр и Пьеро вместе со сбирами пробуют оживить «мертвого». Но студент играет роль превосходно. Их фигуры удаляются и площадь наполняется ликующими друзьями студента. Певец поет поздравительный тост по поводу избавления Арлекина от «смерти».

Друзья студента придумывают хитрый план. Один из них переодевается «американцем» и должен выдать себя за богатого дядюшку студента. Внезапно появляется Леандр (Н. Филипповский) — старый

полковник, приятель Кассандра, влюбленный в Коломбину, его дочь. Как жених он нанял певца и музыкантов, которые исполняют серенаду. Серенаду прерывает возвратившееся карнавальное шествие. Вышедший на шум Кассандр, Пьеро и сбиры тащат Леандра в дом. В третий раз возвращается карнавальное шествие, с тем чтобы похитить с балкона запертых в доме Коломбину и Пьеретту. Вместе с ними шествие направляется в городской сад — в центр центр карнавального празднества. Одураченные Кассандр, Пьеро и Сбиры бегут вслед.

Во втором акте зрители видят разгар карнавала в городском саду. Арлекин, его Американский дядюшка (А. Сычков) и Коломбина бешено раскидывают «деньги». Королева карнавала предлагает Кассандру отдать дочь за внезапно разбогатевшего студента, уверяя что студент теперь богат, ведь объявился его «американский дядюшка». Жадный Кассандр поддается обману. Возмущенному Леандру остается только смириться. Все веселятся, затеваются игры — «арлекинады». В первой арлекинаде неудачливый Леандр все также остается неудачливым. Второй арлекинадой руководит переодетая в Полишинель знакомая студента, она танцует с детьми, ряженными пучеглазками. Третью арлекинаду исполняют Королева карнавала, Коломбина, Арлекин, его друг и молодежь, ряженные в птиц. В четвертой арлекинаде Кассандр узнает, что деньги Дядюшки студенты фальшивые — «карнавальные» и что он обманут. Арлекинада изображает свадьбу Арлекина с Коломбиной. Леандр вызывает Арлекина на дуэль, но это превращается лишь в комическую сцену. Все преграды позади. Финал праздника и свадьбы танец балабиль и фейерверк.

Партитура «Арлекинады»

Премьерой «Арлекинады» в 1933 году дирижировал тогда начинающий дирижер Исай Шерман. В Кабинете рукописей Российского Института истории искусств хранится фонд Шермана. Среди документов есть машинописная запись выступления «Малый оперный театр в Ленинграде в общей системе оперных театров Советского Союза» в Праге в 1935 году. В тексте упоминается и премьера 1933 года: «В начале своего существования театр имел балетную труппу человек в двадцать для обслуживания оперных и опереточных

спектаклей. Постепенно эта труппа росла количественно и качественно, и перед театром стал вопрос о балетной постановке, необходимой прежде всего для воспитания балетных работников. Первый балетный спектакль состоялся весной 33-го года и то, не как отчетный спектакль, демонстрирующий возможности этого молодого ансамбля. <...> На отчетном спектакле балетного ансамбля МАЛЕГОТа, о котором уже было упомянуто выше, была показана “Арлекинада” Дриго. Этот спектакль показал достаточную зрелость балетной труппы и через год была показана следующая постановка — “Коппелия” Делиба. Оба балета были редактированы в отношении осмысливания либретто и были тщательно выполнены, как в отношении танцевальном и постановочном, так и обстановочном. Обе эти балетные постановки в музыкальной своей части были разучены мною и шли под моим управлением» [12, с. 11–12].

Балетмейстера Ф. Лопухова всегда интересовали вопросы взаимоотношения хореографии и музыки, проблемы танцсимфонизма. Музыкальная партитура Дриго на премьере 1933 г. в сравнении с премьерным спектаклем 1900 г. была изменена Лопуховым в сотрудничестве с дирижером И. Шерманом. Лопухов вспоминает работу с нотным материалом «Арлекинады»: «Мы нашли её партитуру в библиотеке и обнаружили интересную вещь. Оказывается, при постановке этого балета в Эрмитажном театре для царя и его окружения музыка была почти вдвое сокращена. <...> Мы же были заинтересованы в обратном и охотно восстанавливали первоначальный замысел Петипа и Дриго, придавая ему своё толкование» [13, с. 266].

По документам, протоколам дирекции МАЛЕГОТа, хранящимся в ЦГАЛИ, удалось восстановить некоторые сведения о работе Ф. Лопухова с партитурой спектакля «Арлекинада». В стенограмме совещания от 5 марта 1933 года зафиксировано: «Лопухов Ф.В. говорит, что над балетом «Арлекинада» он работает уже 10 лет. Балет этот он прекрасно знает. Он в очень хороших отношениях с автором балета Дриго и вместе с ним по его указанию, были решены вопросы, как нужно ставить этот балет и что можно в нем изменить» [14].

В сборнике «Арлекинада», выпущенном по случаю премьеры 1933 года, дирижер-постановщик спектакля И. Шерман дает более

углубленное описание партитуры нового спекталя: «Начиная работу над музыкой Р.Дриго, мы поставили перед собой задачу ознакомить нашего зрителя с полной партитурой балета <…> Правда, мы произвели для лучшего развития сюжетной линии некоторые перестановки отдельных музыкальных номеров, что, впрочем не отражается на общей музыкальной структуре балета, так как он написан композитором в сюитной форме, но ввели также в спектакль пение и для этого переложили для вокального исполнения, помимо известной серенады, ещё два музыкальных отрывка "Арлекинады": "комическую серенаду" для баса и "тост" для тенора. (Необходимо отметить, что у Дриго и серенада не была написана для голоса)» [15, с.15]. Знаменитая серенада из «Арлекинады» была переписана Р. Дриго в качестве вокального номера для знаменитого итальянского тенора Беньямино Джильи. Серенада была исполнена Джильи для широкой публики под названием «Ночь любви» (Notturno D'Amore) на слова итальянского поэта Джованни Гаэта, известного как E. A. Mario. В 1920-е годы вокальная серенада приобрела большую популярность, среди лучших ее исполнителей: Беньямино Джильи, Марио дель Монако, Марио Ланца. На премьере 1933 года серенада была исполнена на русском языке оперным певцом тенором Борисом Иосифовичем Гефтом. В «Арлекинаде» Лопухова вся хореографическая часть спектакля была построена на основе музыкального материала.

Авторы пытались показать в спектакле существенную роль музыки. Дирижер И.Шерман говорит об особенности партитуры Дриго: «Конечно, музыка Дриго не может быть названа классической в точном смысле слова, но она очень выразительна в танцевальном отношении и истоками своими связана с классическими традициями французско-итальянской театральной музыки. В трактовке её мы старались снять те напластования поверхностной салонной "элегантности" <…> Мы старались подчеркнуть ее динамичность, ее ясный и жизнерадостный мелодический рисунок» [15, с.15]. Театральный критик В. Богданов-Березовский отмечает успех музыканта: «Спектаклем дирижировал молодой дирижер И. Шерман, последнее время выдвигающийся как активный помощник Самосуда, какотличный организатор музыкального исполнения» [16].

Аналогичные оценки дирижеру дают рецензенты газет «Смена» и «Рабочий и театр»: «Успеху спектакля немало способствовали художник Бобышов и молодой дирижёр Шерман, по-новому раскрывший полную партитуру "Арлекинады"» [17]. «На одном имени, в заключение, всё же хочется остановиться. Это молодой дирижёр МАЛЕГОТа И. Э. Шерман, в своё время проделавший большую работу с Шебалинской редакцией "Сорочинской ярмарки" Мусоргского. В "Арлекинаде» он отлично справился с неблагодарной задачей балетного дирижёра" [9, с. 9]. «Музыка Дриго не блещет оригинальностью; однако, сделана она по-профессиональному добротно и притом недурно оркестрована. Под управлением очень способного молодого дирижёра И. Э. Шермана она прозвучала отлично. Оркестр театра, как всегда, на большой высоте» [18].

В настоящее время клавир постановки Ф. Лопухова «Арлекинада» не был обнаружен в архивах. Но по программам спектакля и по воспоминаниям современников можно совершить попытку восстановления порядка номеров нотной партитуры спектакля.

Программа «Арлекинады» (из буклета МАЛЕГОТа 1933 года) представлена в Таблице 1:

Таблица 1

«Арлекинада» — балет в двух действиях.
Явления
I акт, 1-я картина 1) Одевание костюмов — сцена 2) Появление студента — вальс — танец — сцена 3) Пьеро и Пьеретта — танец — сцена
I акт, 2-я картина 1) I карнавальный балабиль, массовый танец 2) Серенада — вокально-танцевальный ансамбль 3) Встреча ряженных и влюбленных (1. Адажио, 2. Танцы ряженных, 3. Коломбина — вариация, 4. Прерванное веселье — сцена)
I акт, 3-я картина 1) Няня в карнавальном костюме, сцена 2) Появление преследуемых, сцена 3) Появление преследователей и чудачества молодежи 4) Дуэт Коломбины и Арлекина. Вальс. Танец. Сцена 5) «Пойманный Арлекин» - сцена

I акт 4-я картина 1) «Убийство» Арлекина — ритмическая сцена 2) Проход патруля — ритмическая сцена 3) «Воскрешение» Арлекина — сцена 4) «Тост» — певческая сцена 5) Радость Арлекина — вариация 6) Создание дядюшки студента. Чечетка — танец 7) Появление Леандра — сцена 8) Серенада Леандра — вокально-танцевальная сцена 9) II карнавальный балабиль — танцевально-цирковой ансамбль (участвует вся труппа и артисты цирка) 10) Появление няни в костюме Нарцизины 11) Похищение. Цирковой эпизод (участвует вся труппа и артисты цирка) 12) III карнавальный балабиль — массовый танец (участвует вся труппа)
II акт 1) Шествие. Полонез — танец (участвует вся труппа) 2) Преследование и развязка — сцена (участвует вся труппа) КАРНАВАЛЬНЫЕ АРЛЕКИНАДЫ а) Леандр неудачник: 1) Установка … сцена 2) Появление Леандра, денщика и карнавальной лошадки — танец 3) Появление Пьеретты — сцена 4) Появление Пьерро — сцена 5) Появление дядюшки — сцена б) Полишинель и пучеглазки — танец в) Птицы: 1) Установка … — сцена, 2) Появление «птиц» — танец, 3) Ранение и исцеление — адажио, 4) Полет Берсез — танец, 5) Арлекин и его друг — вариация, дуэт, 6) Кода — танец г) «Примирение» – полька пиччикато д) Свадьба. Танец — сцена е) Дуэль — танец-сцена и) Финальный балабиль (участвует вся труппа) з) Апофеоз — фейерверк

Постановка Ф. В. Лопухова балета «Арлекинада» 1933 года на сцене МАЛЕГОТа стала знаковым событием в истории балетной труппы театра, его хореография была частично утрачена, но о спектакле

следует помнить. Современная репертуарная политика театров не всегда направлена на постановки в жанре балета-комедии, и мы не в силах ее изменить. Автором была сделана попытка описательной реконструкции балета «Арлекинада» с надеждой, что в научный оборот войдут материалы по истории его создания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.
2. Е. К. [Кони Евгений Федорович] Бенефис М. Ф. Кшесинской // Новости и биржевая газета. 1900. 15 февр. № 46. с. 3.
3. Э. [Ю. Энгель]. Театр и музыка // Россия. 1900. 16 февр., № 292. с. 3.
4. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1972. 551 с.
5. ЦГАЛИ Фонд № Р-381 Оп № 1-2 Дело № 323 Беседа Л. В. Якобсона «Проблема языка в хореографическом спектакле на современную тему».
6. Слонимский Ю. Мастера балета. Л.: Искусство, 1937. 286 с.
7. Бобышов М. П. Парижский карнавал // Арлекинада. Л.: 1933. С. 12, 13.
8. В. Н. Комедия, которую танцуют // Красная газета, утренний выпуск. 1933. 8 июня.
9. Соллертинский И. Арлекинада // Рабочий и театр. 1933. Июнь № 16. С. 9.
10. Добровольская Г. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 320 с.
11. А. Г-е. (Граве) Молодой балет Малегота // Ленинградская Правда. 1933. 14 июня.
12. РИИИ Кабинет рукописей. Фонд И. Э. Шермана. № 84 Оп. 1. Ед. 1. Рукописи И. Э. Шермана. Малый оперный театр в Ленинграде в общей системе оперных театров Советского Союза. Сообщение, сделанное в Праге. Маш. 1935 г. 15 лл. С. 11, 12.
13. Лопухов Ф.В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.
14. ЦГАЛИ. Фонд № Р-290 Оп № 1 Дело № 18 Протоколы совещаний при директоре театра.
15. Шерман И. Э. Музыкальная «Арлекинада» // Арлекинада. МАЛЕГОТ. 1933. С. 15.

16. Богданов-Березовский В. Три премьеры. В поисках синтетического музыкального спектакля // Советское искусство. 1933. 14 июля.
17. Смена. 1933. 23 июня. (Архив Михайловского театра, газетная вырезка)
18. Соллертинский И. Весёлая комедия в танцах. Первый балетный спектакль в Малом оперном // Красная газета, вечерний выпуск. 1933. 8 июня.

Наталия Тарасова
Бакалавриат, II курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения.

ТВОРЧЕСТВО ЮЛИИ МАХАЛИНОЙ ЗА РУБЕЖОМ

Юлия Махалина — прима-балерина Мариинского театра, признанная и известная танцовщица. В балеринском репертуаре Махалиной числятся партии, с успехом исполняемые ею только за рубежом.

Юлия Махалина на сцене Немецкой оперы в Берлине

В двадцать три года Юлия Махалина участвовала в четвертом Международном конкурсе артистов балета в Париже, ее партнером был Игорь Зеленский[1]. По словам балерины, Олег Михайлович Виноградов, занимавший пост руководителя Кировского театра, был против их участия конкурсе, боялся провала, который мог навредить репутации театра. Несмотря на это, молодые артисты отправились в Париж и выиграли Гран-при, Золотую медаль. Они до сих пор остаются единственной парой из России, завоевавшей эту награду.

Победа принесла свои плоды: сразу после конкурса руководство Немецкой оперы в Берлине заключило с Махалиной и Зеленским контракт на четыре года. Они совмещали работу в Берлине с гастролями и исполнительской деятельностью в России. Активная творческая жизнь в разных театрах с разными танцевальными методиками обогатила и разнообразила технику балерины. Руководил труппой театра в Берлине в то время Петер Шауфус[2].

1 Зеленский Игорь – советский, российский артист балета.
2 Петер Шауфус (Peter Schaufuss) - танцовщик. Учился в Датской Королевской школе балета, дебютировал на сцене The Royal Danish Ballet. Участвовал в спектаклях Кировского балета, American Ballet Theatre, New York City Ballet, The Paris Opera и др. В 1994-1997 гг. - руководитель Deutsch Oper Ballet в Берлине.

По словам Махалиной, его выучка в традициях датской школы, трудолюбие, талант подняли труппу на новый уровень[1].

Датская школа славится сильной техникой ног, петербургская — знаменита изящными руками, выразительной пластикой. Махалина отмечает разницу прыжков и подходов в комбинациях на уроках в Берлине и Петербурге: «прыжки короткие, быстрые, а у нас большой подход, большой прыжок. В Санкт-Петербурге одна, максимум две комбинации тандю, а в Германии пять и с ускоряющимся темпом: медленно, затем быстрее, быстрее»[2]. В Европе больше внимание уделяется стопам, силовому акценту.

Работа в Берлине, считает Махалина, воспитала в ней дисциплину. В десять утра начинался урок, длившийся от часа до двух, затем прогон вечернего спектакля, потом постановочная работа и вечером спектакль. По контракту Махалина и Зеленский не могли ничего пропускать: ни уроков, ни прогонов спектаклей. «Нагрузка сумасшедшая! Был спектакль или его не было вчера, но в десять утра ты должен стоять у станка»[3], — вспоминает Юлия Махалина. В Берлине Махалина танцевала в балетах Дж. Баланчина «Тема с вариациями» на музыку П. Чайковского, «Симфония до мажор» на музыку Ж. Бизе, исполнила партию Терпсихоры в «Аполлоне» И. Стравинского. Махалина и Зеленский были одними из первых российских танцовщиков, кто станцевал хореографию Дж. Баланчина, постановки которого были мало знакомы широкому кругу зрителей в России. Только в 1990-х годах О. Виноградов ввел в репертуар Мариинского театра некоторые балеты Дж. Баланчина. И. Скляревская в «Петербургском театральном журнале» обращала внимание читателя на медленный темп исполнения на русской сцене хореографии Дж. Баланчина[4]. «Мы танцевали именно в быстром темпе, который

1 Беседа с Ю. Махалиной (Беседу вела Н. Тарасова) (аудиозапись) // Личный архив Н. Тарасовой.
2 Там же.
3 Там же.
4 Скляревская И. Баланчин в Советском Союзе // Петербургский театральный журнал. URL: http://ptzh.theatre.ru/1994/6/40/ (дата обращения: 28.11.2017).

заложен у Баланчина. У нас танцуют медленнее в два раза»[1], — отмечает Юлия Махалина.

Важной и значимой для балерины стала подготовленная роль Жизели, отточенная с «немецким педантизмом». Махалина вспоминала: «Два месяца готовили партию. Большое внимание уделялось четкости позиций стоп, заноскам, артистизму»[2]. В России она исполняла только партию Мирты. О. Виноградов считал, что партия Жизели не для нее, но после того, как балерина станцевала в театре Немецкой оперы роль Жизели, он дал Махалиной возможность ее исполнить в Мариинском театре. Сомнения Виноградова можно понять, ведь роль романтичной, наивной крестьянки Жизели не совпадала с прошлыми пылкими, темпераментными, волевыми, гордыми образами балерины. Но оказалось, что Жизель — одна из сильных партий балерины. О. Виноградов хоть и выделял Махалину из ряда других танцовщиц театра, до конца не верил в масштаб ее актерского таланта. Она смогла передать необыкновенную, нежную личность, словно живущую в ирреальном мире, не знающую лжи, предательств. Ее Жизель полна чувства любви и полного доверия к Альберту. По сценарию, после предательства Альберта, Жизель падает на землю в горьком отчаянии и теряет рассудок, поднимаясь уже безумной. Но Махалина одарена драматическим талантом, ее трактовка отличается от исполнения этой партии другими балеринам. Она работает с формой образа, трансформируя его, где реальный и романтический мир переплетаются и дают новый образ, сохраняющий свет души. Н. Аловерт, увидев дебют Юлии Махалиной в балете «Жизель» на гастролях в США, писала: «Махалина сыграла сцену, которую я никогда не забуду. Жизель Махалиной поднимала голову, садилась и смотрела на Альберта. Она не была безумна, напротив, для ее Жизели это был момент прозрения. Она совершенно трезво смотрела на Альберта в этот краткий миг и сходила с ума от открывшейся правды»[3]. Н. Аловерт отмечала, что все движения

1 Беседа с Ю. Махалиной (Беседу вела Н. Тарасова) (аудиозапись) // Личный архив Н. Тарасовой.
2Там же.
3 Аловерт Н. Юлия Махалина. СПб.; М., 2009. С. 21.

и актерская игра балерины были продуманы до мелочей: «Прозрение, а затем и сцена сумасшествия как освобождение от обмана — это и был ее “мостик” ко второму акту»[1]. Иногда критики пишут, что балерины танцуют, словно двух разных девушек: в первом акте — простодушная крестьянка, во втором акте — загадочное, эфемерное существо, и нет единства и целостности образа, техника — да, но того «мостика», про который пишет Н. Аловерт — нет. Критик С. Конаев также отмечает логически выверенный подход Махалиной к партии Жизели: «<…>Пластический монолог Жизели в сцене сумасшествия, где исполнительницы чаще всего пытаются робко нащупывать связи с настоящим и прошедшим, Махалина решает, как внятную последовательность воспоминаний. Получив доказательства, что Альберт — принц, что он помолвлен, Жизель как бы отключает себя от всего происходящего. <…> Она постигает смысл предчувствий и предзнаменований. Отрывисто чеканится хореографическая фраза, стремительны переходы, отчетливы позировки. Осознав все до конца, героиня Махалиной падает замертво. <…> Истинный масштаб чувств спрятан за строгостью линий и неподвижным выражением лица, на котором отражаются считанные отблески внутреннего ужаса и боли»[2]. Жизель Махалиной — сильная, покорившаяся судьбе, но не сломленная личность, эти черты будут встречаться и в других ролях балерины.

Этапная роль в балете «Кольцо вокруг кольца»

Творческая индивидуальность балерины завораживает зрительный зал, она создает непостижимую, мистическую ауру вокруг своих героинь. Роль Жизели — не единственная масштабная, творческая работа Юлии Махалиной. Будучи на гастролях в Париже, балерина и ее репетитор Г. Н. Селюцкий попали на генеральную репетицию балета «Кольцо вокруг кольца» в Гранд-Опера. Махалина была поражена постановкой, абсолютно новой для нее хореографией, именно

1 Аловерт Н. Юлия Махалина. СПб.; М., 2009. С. 21.
2 Конаев С. Взгляд со стороны // Московский музыкальный вестник. URL: http://www.mmv.ru/reviews/08-11-1998_vzglyad.htm (дата обращения: 16.02.2018).

в тот момент у нее зародилась мечта станцевать в этом балете[1]. Мечта осуществилась в театре Немецкой оперы в Берлине в 1992 году. Махалина исполнила роль Брунгильды в балете «Кольцо вокруг кольца» на музыку Р. Вагнера в постановке М. Бежара, сценарий Ф. Годфруа.

Сначала Махалина танцевала партию Фрикки, жены Вотана, так как роль Брунгильды была поставлена на К. Гданиеч (Katarzyna Gdaniec). Когда К. Гданиеч ушла в декрет, П. Шауфус поручил Махалиной срочно готовить партию Брунгильды. На подготовку было отведено всего десять дней, но Шауфус знал, что артистка справится.

Грандиозный, масштабный, полный режиссерских находок балет длится четыре часа пятнадцать минут. В его основе лежит сага о Нибелунгах из германо-скандинавской мифологии и тетрологии Р. Вагнера «Кольцо Нибилунга». Но думается не только это сподвигло М. Бежара поставить балет на музыку Р. Вагнера. В мемуарах «Мгновение жизни другого» М. Бежар рассказывает, что с юных лет увлекался музыкой Р. Вагнера[2]. Он вспоминает о двух бронзовых статуях в доме его бабушки. Это были раненая львица и валькирия на скале. Видя его интерес к статуе валькирии, мальчику рассказывали про посланниц бога Одина, рисуя картину сопровождения мертвых в Валгаллу. Фантазия М. Бежара переносила рассказ на театральную сцену: «Вместо того чтобы представить себе Валгаллу подобием чудовищного ада, я видел поднятый занавес марсельской Оперы, за которым открывались неведомые декорации», «бабушкин коридор превращался в Рейн»[3]. Мечтания юного М. Бежара воплотились на сцене в балете «Кольцо вокруг кольца». Он писал, что при подготовке спектаклей, он полностью погружался в героев, литературный текст, музыку, биографию композитора, сближаясь с ними: «Я ел то же варенье, что Вагнер»[4].

Тетралогию Р. Вагнера исполняли на выдающихся театральных сценах мира лучшие голоса, М. Бежар воплотил творение великого

1 Беседа с Ю. Махалиной (Беседу вела Н. Тарасова) (аудиозапись) // Личный архив Н. Тарасовой.
2 Бежар М. Мгновение жизни другого. М., 1989. С. 31.
3 Там же. С. 9.
4 Там же. С. 198.

композитора с помощью пластики человеческого тела. «Кольцо вокруг кольца» — это не балет в классическом понимании, это скорее драматическое хореопластическое действо. Музыка Р. Вагнера телесно воплотилась в балете и дала глубину хореографическому тексту. М. Бежар следовал за оперным либретто саги о Нибелунгах, добавляя детали из других древних скандинавских мифов. Балет исполняется под фонограмму музыки из оперы Р. Вагнера с вставками живой игры на рояле Э. Купер.

«Кольцо вокруг кольца» начинается с пролога: в образе Норн стоят три девы Рейна, хранительницы золота, из которого затем будет выковано Кольцо. На сцене, замерев, лежат танцовщики, над ними возвышается фигура Вотана в образе Странника. Вотан открывает крышку рояля, вспышка света ослепляет его, и он лишается одного глаза и в дальнейшем будет появляться в повязке на один глаз. Яркость бесконечного света, как метафора поиска знаний Вотаном, по приданиям лишившегося глаза за постижение мудрости. Копье Гунгиры Странник передает своему альтер-эго (Вотану), во втором акте Зигфрид перерубит копье мечом, после чего примет смерть. Ведущий сопровождает эту сцену текстом, в конце читки он включает магнитофон, и пространство заполняется музыкой Р. Вагнера. Важно отметить, что ведущий не только читает текст, но и вовлечен в танцевальное действие.

Первый акт — «Золото Рейна», где показаны боги, обещающие отдать богиню Фрею великанам в обмен на строительство Вальхалла. Но они не хотят отдавать ее, ищут способ избежать этого и узнают о Кольце, которое дает власть над всем миром. Вотан отнимает его у Альбериха и отдает великанам в обмен на Фрею, но только после того, как сам воспользовался его могуществом, тем самым навлекая проклятье на богов. М. Бежар использует разные детали мифологических произведений для создания таинственного, мистического колорита балета, как, например, появление трех богинь Норн, определяющих судьбу человека при рождении. Они плетут длинную веревку вокруг Зигфрида, создавая кольцо, предопределяя судьбу героя. Эти персонажи появляются не единожды, напоминая о роке. Герои не в силах изменить свою судьбу. Ключевым моментом является

появление валькирий. Девять дев-воительниц летят по воздуху в кожаных комбинезонах, шлемах с крыльями, их возглавляет Брунгильда. Первая часть партии Брунгильды хореографически решена на пуантах, в них заключена ее сила и мощь. Войско во главе с властительной героиней Махалиной исполняет массовый танец. Пластический текст логически выверен: резкие батманы, прыжки, смысловые акценты рисуют характер неумолимой, гордой властительницы. Но М. Воллах критикует первый акт за скупость и невыразительность хореографии, недоработанность образа Брунгильды[1].

Вотан воспитывает сына Зигмунда, который должен снять проклятие с богов, заполучив Кольцо, и отдав его девам Рейна. Однако Зигмунд влюбляется в Зиглинду, их любовь преступна, ведь они брат и сестра. Фрикка требует от Вотана смерти любовников, он как бог, смотрящий за соблюдением законов, вынужден подчиниться. Брунгильда сжалилась над Зиглиндой, ждущей ребенка от уже убитого Зигмунда, и уводит ее с поля битвы. Этим она разгневала Вотана, он лишает ее божественной силы, заключив свою дочь в огненное кольцо за попытку спасения Зигмунда. Вторая часть партии Брунгильды во втором акте, отмечает М. Воллах, выглядит более цельной[2]. На сцене — балетный станок. Появляется босая Брунгильда в балетном хитоне, на ее голове больше нет крылатого шлема, волосы зачесаны, как у танцовщиц в классах, в руках пуанты. Режиссерская находка М. Бежара: из воительницы с божественной силой она превращается в послушную ученицу. Хореография построена на полупальцах. Брунгильда, лишившаяся своего воинского обличия, силы, смиренно преподносит пуанты Вотану, в них ее сила. Он же с гневом отшвыривает танцевальные туфли и приказывает ей встать к станку. Начинается урок классического экзерсиса — нравоучение отца непослушной дочери. Н. Аловерт отмечала: «Но Брунгильда Махалиной и в свободной пластике земной женщины сохраняла гордую душу божественной Девы, память о вольных полетах»[3].

---

1 Wallach M. Bejart Does Valhalla // The World & I. №1. 1991. P. 9.
2 Там же.
3 Аловерт Н. Моя любовь Юлия Махалина // Русский базар. URL: http://www.russian-bazaar.com/ru/netlenka/69095.htm (дата обращения: 08.03.2018).

Завершением второго акта был дуэт. Сердце Вотана смягчилось. Он клал спящую Брунгильду на рояль, а Логи, антипод Вотана, окружал рояль огненным кольцом из танцовщиков. Волшебный сон Брунгильды сможет прервать только Зигфрид, которого приведет сам Логи.

В третьем акте «Зигфрид»: как его отец, Зигфрид должен сразиться с великаном и отобрать Кольцо. Акт начинается со сцены игры молодого Зигфрида с мечом. Когда ему надоест, он сломает меч пополам и раскидывает обломки. Становится понятно, что только направляемый волей богов, он выйдет победителем из сражения с великаном Миме и спасет Брунгильду.

В четвертом акте «Гибель Богов» действие развивается после смерти Зигфрида. Брунгильда исполняет заключительный дуэт с Логе, в котором чувствуются муки девы-воительницы, обреченной на оскорбительное существование в роли обычной, земной женщины. «В Брунгильде как будто вновь оживала память о полете, она неслась по кругу с Логе все смелее, все решительнее»[1], — писала Н. Аловерт. В финале балета, после гибели богов и героев, декорация кирпичной стены трескается, образовывая проем, в который уходит Вотан с копьем в руках, а остальные герои сидят со склоненными головами, словно ожидая повтора цикла. «В конце все силы Брунгильды уходят. У Бежара гениально поставлено: все садятся в позу лотоса и медитируют. Я это не очень люблю, йога — не мое, я человек православный. Но там! Я действительно почувствовала единение и процесс медитации»[2], — делилась Махалина.

Полет валькирии – одна из самых мощных сцен балета. Махалина отмечала сложности ее исполнения: «тяжелые поддержки, много бега, прыжков, переворотов. Танцовщик должен быть физически готов. Катаржине было легче, она пришла из гимнастики в балет, мне было труднее, я — классическая балерина. У Бежара прыжки без подходов, толкаешься с места, как гимнаст»[3].

1 Аловерт Н. Моя любовь Юлия Махалина // Русский базар. URL: http://www.russian-bazaar.com/ru/netlenka/69095.htm (дата обращения: 08.03.2018).
2 Беседа с Ю. Махалиной (Беседу вела Н. Тарасова) (аудиозапись) // Личный архив Н. Тарасовой.
3 Там же.

Н. Аловерт видела Махалину на сцене театра Немецкой оперы в Берлине и отмечала, что в партии Брунгильды Махалина «сумела передать <...>, прежде всего, божественную суть дочери бога Вотана. Причем молодой балерине удалось подняться до уровня древнего эпоса, мощной музыки Вагнера»[1].

Роль Брунгильды — сложная технически, подготовленная в сжатые сроки, была исполнена на высоком уровне. Этой работой балерина подтвердила, что ей подвластны не только масштабные роли классического танца, но и неоклассика, и современная хореография. «Успех сопутствовал Махалиной в балетах, поставленных иностранными балетмейстерами»[2], — отмечала Л. Абызова. Таким образом, масштабная роль Брунгильды в Немецкой опере в Берлине помогает оценить многогранность таланта балерины, расширить понимание творческого дарования и представить творческий портрет Юлии Махалиной более полным и объемным.

Работа в Датском Королевском балете

В качестве приглашенной солистки Юлия Махалина работала в Датском Королевском театре около трех лет. Там она исполнила одну из главных партий романтического балета.

«Сильфида» — сердце Датского Королевского театра. Роль романтической Сильфиды для классической танцовщицы желанна. Ведь в этой партии раскрывается поэтичность и внутренняя женская красота.

Премьера балета состоялась в 1832 году в Париже в хореографии Ф. Тальони. Он поставил его для своей несравненной дочери М. Тальони, ставшей символом романтического балета. В 1834 году А. Бурнонвиль в Париже увидел балет Ф. Тальони, а в 1836 году прошла премьера «Сильфиды» А. Бурнонвиля на сцене Датского Королевского театра, музыку которого написал Х. Левенскольд. Балет бережно передается датскими артистами балета из поколения в

1 Аловерт Н. Моя любовь Юлия Махалина // Русский базар. URL: http://www.russian-bazaar.com/ru/netlenka/69095.htm (дата обращения: 08.03.2018).
2 Абызова Л. И. История хореографического искусства: Отечественный балет XX – начала XXI века: учебное пособие. СПб., 2012. С. 244.

поколение, благодаря чему не исчез, а благополучно пережил все потрясения XX века, украшая репертуары многих театров.

Юлия Махалина не исполняла роль Сильфиды на своей родной сцене Мариинского театра. Вернувшись из Дании, Махалина получила из Москвы предложение исполнить эту партию на сцене Большого театра[1]. «Сильфида Юлии Махалиной — это романтическая греза. Она неуловима, непостижима, недоступна. Таков и танец артистки с его строгими, чистыми линиями, совершенной гармонией поз, изысканной отстраненностью. И сцена смерти Сильфиды у Ю. Махалиной воспринимается как прерванный полет мечты»[2], — писал критик. Можно уловить общие черты в исполнении балериной романтических ролей: Сильфида, несмотря на то, что фантастическое существо, обладает живыми человеческими чувствами, как и Жизель Махалиной, мечтающая о гармонии, любви. Сцена смерти в двух этих партиях реальная и необходимая для обретения вечной жизни. Чаще всего героини Махалиной носят реалистический, трагический характер, готовые прорвать колдовские чары, покориться судьбе, но не сломиться. Но в то же время, балерина создает образы героинь, живущих в идиллии, не ведая реального мира. «В каждой роли балерина ищет свою "музыку души". Совершенно разные роли объединены у нее одной чертой подлинного романтизма — ее героиням сквозь реальный мир всегда высвечивается мир светлой гармонии и высоких чувств»[3], — писала Н. Аловерт.

«Сильфида» в Датском Королевском театре, по свидетельству Махалиной, отличалась от московской постановки некоторыми нюансами: «изумительной вариацией[4] из пяти частей, у нас — нет. В Большом театре было па-де-де[5], которое я выучила за три репетиции. Меня хорошо натренировали в Дании!»[6].

1 Беседа с Ю. Махалиной (Беседу вела Н. Тарасова) (аудиозапись) // Личный архив Н. Тарасовой
2 Иноземцева Г. Дон Кихот встречается с Сильфидой // Балет. № 1-2 (77). 1995. С 32.
3 Аловерт Н. Юлия Махалина. СПб.; М., 2009. С. 21.
4 Втрое действие.
5 Втрое действие.
6 Беседа с Ю. Махалиной (Беседу вела Н. Тарасова) (аудиозапись) // Личный архив Н. Тарасовой

Махалина, используя свои сценические и профессиональные данные, может позволить себе импровизацию в образе, обогащая партию, но при этом дорожит формой произведения. В. Красовская писала в статье, посвященной возвращению балета «Раймонда»[1] на сцену Мариинского театра, о технике Юлии Махалиной: «С первых же пассажей Махалиной зритель уверен, что этой танцовщице технические трудности нипочем, и значит можно беспрепятственно наслаждаться гармонией танца. <…> Махалина обладает собственной, ни на кого не похожей, индивидуальной манерой»[2].

Легкий взмах крылышек Сильфиды Махалиной на сцене в Дании и в Москве внес в ее балеринский репертуар крупную роль, в которой танцовщица показала еще одну грань своего таланта: нежную, легкую сущность балерины в противовес волевых, темпераментных партий.

Нью-Йорк, Париж, Лондон, Буэнос-Айрес

В «арсенале» Юлии Махалиной числится огромное количество выступлений, гала-концертов по Европе, Америке, Японии, Китаю. Отметим некоторые более значимые в творчестве балерины гастроли, которые так или иначе повлияли на дальнейшую исполнительскую деятельность.

Одни из первых гастролей восемнадцатилетней Махалиной проходили в Нью-Йорке в 1987 году, где балерина исполняла вариацию из Гранд-па «Пахиты» в хореографии М. Петипа, а также танцевала в кордебалете в «Шопениане» М. Фокина. Всего год прошел с тех пор, как Махалина была принята в Государственный академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова, в кордебалет. И ее заметили! К. Барнс назвал Махалину «герцогиней на отдыхе»[3]. Эти гастроли открыли молодую балерину западному миру.

Во время гастролей Кировского театра в 1988 году в Нью-Йорке, еще будучи танцовщицей кордебалета, Юлия Махалина вышла в сольных партиях Феи Сирени в балете «Спящая красавица» и Мирты в балете «Жизель». Первые крупные, серьезные партии, как

1 Возобновление балета «Раймонда» на Мариинской сцене в 1993 г.
2 Красовская В. Превращение «Раймонды» // Мариинский театр. № 19-20. 1993. С. 3.
3 Цит. по: Аловерт Н. Юлия Махалина. СПб.; М., 2009. С 47.

маленькие шаги на пути к успеху, были очень важны для юной балерины.

На парижских гастролях, проходивших на сцене Пале де Конгре в 1988 году, Махалина исполнила партию Медоры в балете «Корсар». Через четыре года, в 1993 году, балерину в этой роли увидела немецкая публика на международном фестивале в Висбаденской Опере. Критик писал: «Блестящая техника, прекрасные формы, стремительное вращение, от которого у зрителей буквально кружится голова, образность танца — все это ее “фирменный знак”. В “Косаре” она вызывает восторг»[1]. Махалина с каждым годом улучшала свою технику, о чем свидетельствуют статьи критиков.

В 1989 году Андрис Лиепа пригласил Юлию Махалину исполнить с ним черное па-де-де из балета «Лебединое озеро» на гала-концерте в Альберт-холле, посвященному 40-летию национального английского балета. На концерте присутствовала принцесса Диана, по окончании выступления она поздравила и поблагодарила танцовщиков. Это была большая удача для юной балерины – показать себя в сложной партии в дуэте с именитым танцовщиком. Иностранные критики вновь отметили молодую танцовщицу, Дж. Тейлор писал: «Три года назад Юлия Махалина из Кировского балета была пухленькая, одаренная девушка. На прошлой неделе она вернулась в Лондон звездой <...> В прошлую пятницу мы увидели ее хрупкую, фигура — отточенная до совершенства, она танцевала «Лебединое озеро» так, что сердце было готово выпрыгнуть из груди. У нее безупречная техника и логичное построение партии»[2]. Многие западные критики в своих статьях отмечали большую техничность балерины.

На гастролях в Буэнос-Айресе в 1992 году Юлия Махалина как приглашенная солистка готовила и танцевала с труппой театра «Колон» премьеру балета «Баядерка» в постановке Н. Макаровой, которая значительно отличается от классического балета М. Петипа: сокращены танцы первого и второго актов, удалены «хиты

---

1 Лангер Р. Наш дайджест. Зарубежная пресса о гастролях Мариинского театра // Мариинский театр. № 11 – 12. 1993. С. 5.

2 Taylor J. «The Kirov Ballet» // Daily Mail. 1993. P. 7.

самого Петипа, непосильные для западной компании <…>. Жертвами пали знаменитый “Индусский танец” с барабанами, очаровательная вариация Ману с двумя девочками, многолюдный “Танец с попугаями и веерами” и даже последняя часть знаменитой “вариации со змеей”, которую Никия танцует на помолвке любимого»[1].

Свою «Баядерку» Н. Макарова представляет в Европе и Америке. Западным зрителям, по словам Юлии Махалиной[2], балет «Баядерка» в редакции Н. Макаровой нравится. Махалина исполняет одну и ту же роль по-новому, что делает ее образы насыщенными, разнообразными.

Гастрольная деятельность Махалиной отразилась на ее исполнительской жизни: она раскрылась как балерина, ее увидели Европа, Америка. Работая в европейских театрах, Махалина обогатила свои технические навыки: крепкие ноги, устойчивый апломб, выразительность поз, виртуозные туры. «Ослепительная Махалина принадлежит к тем балеринам, которые сделали балет Санкт-Петербурга знаменитым»[3], — писал К. Барнс. Ее замечали не только критики, но и именитые танцовщики, предлагая Махалиной быть ее партнерами в балетах, видя в ней талантливую, трудолюбивую балерину.

«Еще рано подводить итоги». Гастроли 2017 года в Андорре.

Гастроли в Андорре проходили в 2017 году при участии солистов Мариинского, Михайловского театров. Программа гала-концерта включала номера из классических балетов, хореографические миниатюры, современную хореографию. На сайте «Вся Андорра» анонсировалось, что все вырученные средства от концерта пойдут на поддержку Свято-Владимирской школы в Санкт-Петербурге. Мероприятие состоялось в концертном зале имени А. Крауса.

---

1 Taylor J. «The Kirov Ballet» // Daily Mail. 1993. P. 7.

2 Беседа с Ю. Махалиной (Беседу вела Н. Тарасова) (аудиозапись) // Личный архив Н. Тарасовой

3 Цит. по: Аловерт Н. Юлия Махалина. СПб.; М., 2009. С 47.

В ходе личной переписки с О. Кузнецовой, координатором по направлению социальных вопросов в Андорре, являвшейся организатором гастролей в ноябре и феврале 2017 года балета Санкт-Петербурга, удалось получить программу вечера февральского выступления. Юлия Махалина исполняла на гала-концерте хореографические миниатюры «Волшебный путь» и «Мелодии белой ночи».

Номер «Волшебный путь» на музыку Т. Альбинони под живое пение британской певицы С. Брайтман в хореографии В. Медведева, поставленный для Махалиной в 2001 году, балерина исполняет на выездных гала[1]. Номер «Мелодии белой ночи» на музыку Е. Шварца поставлен Н. Дмитриевским. Партнером в этой миниатюре был Ф. Пархачев. Номер чувственный, наполнен любовью к родному городу Махалиной — Санкт-Петербургу. Также балерина исполняла классическую хореографию: адажио из балета «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова с И. Ситниковым и «Умирающий лебедь» на музыку К. Сен-Санса в постановке М. Фокина. Хореографические миниатюры, исполняемые Махалиной на гастролях, российский зритель мог увидеть на бенефисе в Мариинском театре, на творческом вечере в Филармонии в 2016 году.

Творческая особенность танцовщицы выражается в ее природной пластике, вращении, большом шаге, мощном прыжке и мягком приземлении, и самое главное — актерском мастерстве Махалиной. Эта совокупность ее профессиональных данных не оставила равнодушными заграничную публику. Махалина показала иностранному зрителю, что она не только первоклассная исполнительница классической, но и современной хореографии. О. Кузнецова в личной переписке поделилась впечатлениями публики, с восторгом принимавшей артистов балета из Санкт-Петербурга. Один из зрителей сказал об исполнении Махалиной партии Умирающего лебедя: «В этой танцовщице так много любви…»[2].

1 Беседа с Ю. Махалиной (Беседу вела Н. Тарасова) (аудиозапись) // Личный архив Н. Тарасовой

2 О. Кузнецова. Письма (переписка с Н. Тарасовой) // Личный архив Н. Тарасовой (26.01.2018).

Юлия Махалина выдающаяся балерина, которая выступает «на самых престижных сценах за рубежом и имеет там высокий рейтинг»[1]. Ее творческие поиски не прекращаются. Страстное желание танцевать и танцевать реализовывалось в работе с выдающимися отечественными хореографами, а также с иностранными балетмейстерами. Она выступала на самых известных сценах мира: Германия (Немецкая опера в Берлине), Дания (Датский Королевский театр), Аргентина (театр «Колон»), Франция (Парижская опера), Россия (Мариинский и Большой театры), Англия (Альберт-холл, Ковент-Гарден), Италия (Ла Скала, Римский оперный театр), Греция, Болгария, Америка (Метрополитен-опера), Япония.

Махалина по сей день ведет активную танцевальную деятельность, в одном из интервью она сказала: «биография еще не закончена, еще рано подводить итоги»[2].

1 Абызова Л. Юлия Махалина в роли прекрасной шпионки // Зрительный ряд. № 3 (47). 2008. С. 14.
2 Дудина И. Пуанты и поклонники // Балет и Опера. URL: http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?p=83229 (дата обращения: 26.01.2018).



Ю. Махалина в роли Брунгильды (1 акт) в балете «Кольцо вокруг кольца», хореография М. Бежара. Фотография Н. Аловерт.



Танец Вотана — П. Хапи де Бана и Брунгильды —Ю. Махалиной в балете «Кольцо вокруг кольца», хореография М. Бежара. Фотография Н. Аловерт.



Сцена из балета «Кольцо вокруг кольца» в хореографии М. Бежара. Ю. Махалина — Брунгильда, Вотан — П. Хапи де Бана, Чтец — М. Денар. Фотография Н. Аловерт.



Жизель — Ю. Махалина, Альберт — И. Зеленский. Фотография Н. Аловерт.

Ю. Махалина — Сильфида, Джеймс — Е. Керн в балете «Сильфида» на сцене Большого театра. Фотография Д. Куликова.



Наталья Тарасова
Бакалавриат, III курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения.

НАПОМИНАНИЕ О ДЕТСТВЕ

«Я желал бы всеми силами души,
чтобы музыка моя распространилась,
чтобы увеличивалось число людей,
любящих ее, находящих в ней утешение и подпору»
П. И. Чайковский

Фрагменты этого музыкального произведения, без сомнения, знает каждый. Наступит декабрь, и в Мариинском театре почти каждый день оно будет звучать в роскошном зале. Посещение балета «Щелкунчик» стало традицией на новогодних и рождественских праздниках в Петербурге. Билеты покупаются за несколько месяцев, родители с детьми в сумерках города на Неве спешат увидеть и услышать новогоднюю сказку. И в стенах Академии русского балета им. А. Я. Вагановой давно сложилась традиция — ученики школы танцуют этот балет на исторической сцене. Праздничная, немного детская и трогательная, музыка «Щелкунчика» создает образ волшебной сказки. В 1890 году П. И. Чайковский получил заказ от дирекции Императорских театров на оперу и балет. Для оперы композитор выбрал сюжет из драмы Х. Херца «Дочь короля Рене», а для балета — сказку Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и мышиный король». Это был последний балет великого мастера, премьера которого состоялась в 1892 году. П. И. Чайковский обращается в «Щелкунчике», как и в предыдущих балетах «Спящая красавица», «Лебединое озеро» к идее торжества любви над злыми чарами — через борьбу и страдания к возвышенному порыву.

Необычайная красочность музыкальной партитуры — в ее колорите, изобразительности, легкости, упругости танцевальных ритмов — сильно воздействует на воображение зрителя, открывая тайную дверь в наше сердце и душу, заставляя искать в себе детский, сокровенный и истинный порыв. В «Щелкунчике», как и в других своих балетах, композитор идет по пути симфонизации музыки, которая объемно и выразительно воплощает образы героев.

Балет «Щелкунчик» открывается легкой, прозрачной мелодией увертюры, сразу увлекая зрителя в мир образов рождественской сказки. Быстрая, при этом отчетливая первая тема переплетается с напевно-лирической второй и намечает атмосферу детских сцен, а также воплощает мир Щелкунчика.

В теплых тонах звучания мелодии зрителю представляется уютная, веселая атмосфера праздничной суеты. Музыка отражает хлопоты хозяев дома и гостей с характерным для взрослых спокойствием и размеренностью, но в то же время и с долей волнения: вот кто-то отвлекся и беседует, другой легко пробежал с подносом угощений, вот третий в задумчивости вешает елочную игрушку. И в эту упорядоченную, мерную мелодию бурно и шумно врывается музыка детского марша. Его предваряют переливчатые ноты арфы, напоминая нам о чистоте и силе детской веры. Музыкальная ткань марша по своему характеру упругая, задорная, игривая. Жизнерадостное аллегро оборачивается звонкими пассажами, в чьих ритмах отражается ребяческая мечта. Так же, как и в увертюре, здесь тонко прорисовывается портрет детских сцен: гурьба детей любуется созданной праздничной атмосферой.

И в этой поистине завораживающей музыкальной картине пробегают пугающие ноты будущих ночных превращений. И страшно, и интересно, что же там — там, где стираются границы реальности и сна: в это завораживающее путешествие отправляется зритель вместе с героями «Щелкунчика».

Скрипят полозья на снегу.
Залиты барышни румянцем.
И в каждой ноте торжество,
И вечер пахнет елью, танцем.

Тут бубны бьют, гремит труба,
И нет пока здесь ни тоски, ни грусти.
И музыки невидимой рука
Нас дальше увлекает в гости[1].

За веселым коротким детским галопом следуют торжественные, степенные танцы хозяев и их гостей. Но в целом быстрый и задорный ритм праздника резко обрывается. Зловещие и тревожные ноты говорят нам о появлении нового персонажа — волшебника Дроссельмейера. Мы слышим перемены музыки — от пугающей к трепетной, от ребяческого испуга к любопытству.

Тема Дроссельмейера звучит как будто крупным планом, на нее накладывается тема заводных кукол, которая звучит в характерах мазурки и вальса. Затем резко, напористо проносится мелодия «дьявольского танца», чей бешеный ритм задается звонкими тарелками. И так же резко, как влилась тема призрачности, также внезапно она прерывается лирично-светлой мелодией, в которой мы впервые услышим тему Щелкунчика. Нежные, любовные ноты звучат в этой сцене, но вдруг музыка драматически нарастает, издается хруст, и мы понимаем, что деревянная игрушка сломалась. Мелодия делается тоскливой и печальной. Детская задиристость, смех отражаются в быстром биении барабанов. Но что же это — конец? Нет! И вот мы слышим сердечную, хрупкую, жалобную музыку колыбельной, в которую дважды напористо врывается мальчишеская скачка (барабаны и трубы). Чайковский показывает нам два образа детского мира: шкодливый и шумный — и нежный и чуткий. А в противопоставлении к ним обоим звучат размеренные ритмы гросфатера — мир взрослых, давно позабывших детские проказы. В спокойной, ласковой, сонной музыке нам рисуется

1 Стихи автора.

конец праздничного вечера. Гости неспешно собираются домой, дети укладываются спать.

Границу сна намечает брезжащая тонкой нитью тема колыбельной, которая звучала прежде. Звуки арфы, как лунный свет, освещают заснувший дом. В музыке слышны переливы флейты: игривые, но в то же время и тревожные. Бьют часы. Призрачная музыка выходит на широкий симфонический простор, открывая нам двери из реальности в мир фантастических детских снов. Грандиозный подъем звучания словно иллюстрирует духовный рост детской души.

На поле битвы добра и зла, в противостоянии сторон музыка звучит в сумасшедшем ритме. Выстрелы! Атака! Звуки фанфар, мышиный писк пронизывают музыкальную ткань.

Парят над залом флейты, как колибри.
Гудит отзывчивый тромбон.
На фоне новогодней елки
Мы слышим лап крысиных звон.

Гремят тарелки и литавры.
На сцене разгорелись страсти.
Примета нам – в разгар ночи
Король крысиный жаждет власти!

Напор штыков сильнее духовых.
Атака, как волна неукротима.
И туфелька Мари сразит их короля[1].

И снова резко обрывается взвихренная музыка и вступает светлая, лирическая мелодия победы, такая же нежная и хрупкая, как детская душа. Темп звучания нарастает, повествуя о чудесном превращении куклы Щелкунчика в прекрасного Принца. Музыка ведет нас дальше в мир светлой мечты и любовных грез. Она звучит, наполненная счастьем, и тает в далекой вышине неба.

А на землю летит снег, сначала мягкий и призрачный, затем музыкальный темп растет и вихрь снежных хлопьев заполняет все время пространство музыки. Но вот метель закончилась и лунный свет

1 Стихи автора.

снова, спокойно блестя, играет на сугробах. Музыка «Вальса снежных хлопьев» поистине образная: ты словно один среди огромного и темного пространства подглядываешь за метаморфозами природы и слушаешь ангельское детское пение с небес, успокаивающего вихри вьюги.

Струящиеся пассажи арфы и челесты открывают второй акт балета Чайковского. С каждой нотой музыка становится светлее и воздушнее. В радужном переливе музыкальных красок создается образ волшебного дворца.

Торжественные ноты повествуют нам о появлении главных гостей (Мари и Щелкунчика) в царстве Конфитюренбурга. В приветственной музыке мы вновь слышим тему войны с мышами — это герой рассказывает о преодолении препятствий, затем трубы возвещают нам о начале праздника и победе над крысиным королем. В испанском стиле звучит бравурная музыка танца кофе. Ее сменяет плавная и томная восточная тема. В таком контрастном построении элементов музыкальной ткани вся прелесть музыки «Щелкунчика». Венчает музыкальный букет номеров «Вальс цветов» и Большое адажио. Пышная, разрастающаяся, словно сад роз, мелодия вальса — первая ступень симфонического развития музыки этой картины.

Хрустальными слезами плачет арфа,
И вторят ей задорно скрипки.
Вальс полон звуками любви.
Нет больше грусти и тоски![1]

Прекрасное Большое адажио раскрывает внутренний мир героев и тему судьбы. Первая его тема — начало — звучит светло и парадно, вторая – грустно-мечтательно. Набирая темп, музыка восходит к драматически напряженной кульминации — главной теме борьбы «злых чар» и добра, любви и рока.

П. И. Чайковский в «Щелкунчике» напоминает о детстве, где вера и любовь сильнее, чем во взрослом возрасте. Помним ли мы свое детство? Живет ли под покровами ночи нашей души тот наивный верующий ребенок?

1Стихи автора.

Элина Белая
Бакалавриат, III курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог Н. Н. Зозулина, кандидат искусствоведения, профессор кафедры балетоведения.

НОВАЯ ИСТОРИЯ ЗОЛУШКИ

Компания Мэтью Борна «New adventures» известна всему миру, в первую очередь, своими оригинальными трактовками классических спектаклей и сюжетов. «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Сильфида», «Кармен» — балеты, которые в своё время потрясли зрителей, пришедших в лондонский театр и ожидавших увидеть нечто знакомое взгляду. Однако вместо прекрасных девушек-лебедей на сцене появились мужчины-лебеди, вместо страстной цыганки — автомеханик (Car men), а вместо чарующей невесомой Сильфиды — мрачное создание потустороннего мира. Новые идеи Борна интересуют не только исследователей балета, но и возвращают в театр массового зрителя, ведь посредством знакомых образов хореограф напоминает о вечных темах и сюжетах.

Новая постановка «Золушки» на музыку Прокофьева также отличается оригинальной концепцией. У Борна это — настоящая романтическая повесть о Лондоне времен Второй мировой войны. Сказочный сюжет отступает на второй план. Идею перенести историю про Золушку в военный Лондон, как признался в одном интервью хореограф, ему подсказал сам Прокофьев, начавший сочинять музыку к сказке во время войны. И прислушавшись к ней, Мэтью Борн уловил тревогу, не свойственную классическим постановкам.

Золушка у Борна, как и в классической версии — падчерица, которую мачеха воспринимает как служанку. Отец же Золушки прикован к инвалидному креслу и абсолютно не способен помочь дочери. Принц — отважный летчик, который случайно попадает

в дом к своей будущей возлюбленной. Разлучит их впоследствии не бой курантов, а внезапные воздушные налеты. Количество персонажей в спектакле заметно больше — например, кроме двух классических сестер, у Золушки есть еще и три брата. Введение новых персонажей является характерной особенностью постановок Мэтью Борна. Хореограф придумывает каждому герою свою историю, за которой зритель наблюдает наравне с основной сюжетной линией. Таким образом, зрители погружаются в атмосферу спектакля и лучше чувствуют время, в которое происходит действие. Борн показывает, как люди встречались, любили, расставались, и все это — под гул бомбящих город самолетов и под разрывы бомб.

Мэтью Борн оставил главный символ сказки — туфельку. Только Принц находит её в разрушенном бомбежкой доме. Таким образом, поиски Золушки перерастают в вопрос жизни и смерти: жива ли его возлюбленная или нет. Такой ход добавляет драматизма спектаклю и заставляет зрителя испытать волнение и даже страх за персонажей.

Второй акт «Золушки» происходит в печально известном кафе «Париж», которое бомбили во время лондонского блица. С начала сцены Борн показывает зрителю страшный результат бомбежки: разрушенные стены и лестница кафе, пострадавшие люди в вечерних нарядах лежат на полу и на ступенях, роскошная мебель сломана и разбросана по сцене. И вдруг музыка будто перематывает время вспять — люди начинают вставать и оживленно беседовать, мебель возвращается на прежние места. Такой ход очень кинематографичен, в театре прием используется не часто, но Борн справился с задачей мастерски — зритель уже знает, что станет с этими беззаботно смеющимися и танцующими посетителями кафе через несколько часов...

Борн сознательно добавил в спектакль привкус старого фильма о войне. К обычному звучанию оркестра хореограф прибавил стереоэффект, как в кинотеатре. Подобные эффекты дают ощущение полного присутствия внутри действия. Звуки окружают — и эмоционально вы уже сильнее вовлечены. Танец в постановке часто обусловлен действием и характерами персонажей. Именно действие

здесь является главным выразительным средством. Пластическое воплощение при всей своей яркости все же вторично, на первом месте стоит жизнеподобная пантомима, обусловленная характером и ритмом музыки. Стоит отметить, что пантомима, от которой многие современные мастера балетного искусства давно отказались, считая её пережитком прошлого, играет очень важную роль во всех постановках Борна.

Хореограф создает истории с логическим развитием действия при неожиданных его поворотах. Борн мастерски выстраивает многоактные балеты со сложными сюжетами. Он предстает в них не только как хореограф, но и как драматург, умеющий придумать и развернуть интригующие истории. Все спектакли построены на быстро сменяющих друг друга действиях, что придает им захватывающую динамику, возбуждающую и до конца удерживающую внимание зрителя, и новая «Золушка» не является исключением.

Привнеся в сюжет балета такие серьезные изменения, Борн остался верен счастливому финалу — Золушка и Принц находят друг друга в госпитале и уже никогда не расстаются.

Ксения Осинцева
Бакалавриат исполнительского факультета, III курс. Направление подготовки: 52.03.02 Хореографическое исполнительство. Профиль: артист балета.
Педагог К. А. Козлова, преподаватель кафедры балетоведения.

ТВОРЧЕСТВО А. Н. БЕНУА В АНТРЕПРИЗЕ С. ДЯГИЛЕВА

«Русский балет Дягилева» — уникальный художественный феномен XX века, имеющий непреходящее художественное значение для мировой истории культуры. Залог успеха антрепризы заключался во взаимопроникновении и слиянии различных видов искусств, поскольку целью С. Дягилева было достижение гармоничного синтеза всех компонентов балетного спектакля: хореографии, музыки и живописи. Одним из важнейших решений на этом пути стало тесное сотрудничество труппы с художниками объединения «Мира искусства».

Дягилев, приглашая оформлять спектакли не декораторов, а мастеров станковой живописи, предоставил художникам полную свободу действий, сделав их полноправными участниками постановочного процесса. Они создавали либретто, совместно с хореографом работали над пластическим языком и выразительностью спектакля.

Тесное сотрудничество композитора, художника и хореографа в антрепризе, сделало возможным создание абсолютно новой формы балетного спектакля, воспринимавшегося как целостное творческое высказывание, чего не хватало спектаклям императорской сцены. В своих постановках они не просто иллюстрировали содержание, но посредством стилизации, раскрывали особенности, характер эпохи и персонажей при этом создавая вокруг них собственную художественную реальность.

Основные интересы художников очерчивали круг главных тем

спектаклей: античность, восток, романтизм и русское национальное искусство. Наиболее полно эти темы воплотились в театрально-декорационном искусстве А. Бенуа, Л. Бакста и Н. Рериха. В рамках данной статьи мы рассмотрим особенности творчества одного из главных вдохновителей «Русского балета Дягилева» — А. Н. Бенуа.

Жизнь Александра Николаевича Бенуа[1] с самого детства неразрывно была связана с театром, так как он происходит из театральной семьи. Наибольшее влияние на формирование его театральных взглядов оказали «Коппелия» Л. Делиба и «Жизель» А. Адана. Первый из них заставил Бенуа по достоинству оценить роль музыки в балетном спектакле, второй показал драматические возможности балета. Впечатление от «Жизели», как говорит Бенуа, стало причиной того, что он всегда давал в своих балетах печальные концы[2].

Без недюжинного энтузиазма Бенуа вряд ли состоялись бы «Русские сезоны». Он не только занимал должность художественного руководителя антрепризы, определяя, особенно в первое время, ее курс и программу, но и стремился к самореализации практически во всех сферах театральной деятельности, что превратило его из художника-декоратора в художника-режиссера[3]. Его живописное дарование в отличие от Бакста или Рериха было скорее камерным, но недостаток монументальности у него восполнялся уникальной энциклопедической образованностью, способствовавшей детализированному восприятию различных времен. Он обладал редкой способностью воплощать на сцене сам «воздух» времени: будь то галантный XVIII в. или русские народные балаганы, причудливый и экзотический Китай или итальянская комедия масок. Безусловно, приверженность любимым эпохам была характерна для всех мастеров

1 Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) – русский художник, сценограф, художественный критик, историк искусства, музейный деятель, один из основателей и главный идеолог объединения «Мир искусства». Художественный руководитель «Русских сезонов» (1908–1910), лектор в Художественном училище барона Штиглица (1900), глава Картинной галереи Эрмитажа (с 1919), пожизненный член Осеннего салона в Париже (с 1906).

2 См.: Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М.: Наука. 1990. Т.1. С. 315.

3 См.: Гаевский В. Хореографические портреты. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 39.

«Мира искусства», но никто из них не ощущал себя в прошлом так естественно и свободно, как Бенуа. Важнейшая особенность его дарования — прирожденная театральность художественного восприятия, помогавшая художнику достоверно воссоздавать эпоху, привнося в нее игровое начало и увлекательность зрелища[1].Наиболее ярко его талант раскрылся в спектаклях «Павильон Армиды» и «Петрушка».

Поскольку создатели «Русских сезонов» ставили перед собой задачу представить не только богатство русской национальной культуры, но и ее связь с культурой Запада, первый балетный сезон открыл спектакль Бенуа и Фокина «Павильон Армиды», посвященный Франции XVII – XVIII века. Эта «проевропейская» линия продолжилась затем такими «романтическими» балетами, как «Сильфиды», «Жизель», «Карнавал», «Призрак розы».

«Павильон Армиды» был поставлен еще в 1907 году в Петербурге, а в основу балета легла новелла Т. Готье «Омфала». По задумке Бенуа, это должен был быть многоактный балет, близкий «Спящей Красавице» Петипа. Для него очень важно было сделать балет драматическим, чтобы противопоставить его однотипности и развлекательности, характерной для спектаклей того времени. Другая особенность содержательной части балетных спектаклей — идея неизменного торжества справедливости, моральной победы добра над злом. Неизбежный happy end лишал спектакль интриги и эмоциональной напряженности. Фокин, будучи противником многоактных спектаклей, олицетворявших постановочную рутину конца XIX в., сократил программу до 1 акта. Это был очень правильный шаг, потому что расходясь с идейно-содержательными задачами творчества Петипа, в спектаклях которого как правило «стоял знак равенства между идеалами «прекрасного» и «активно нравственного»»[2], Бенуа напрасно надеялся сохранить структурные формы его балетов. Царившее в финале настроение безысходности, бессилия человека перед таинственным и злым роком, уже противопоставляли «Павильон Армиды» «Спящей красавице», несмотря на то, что оба спектакля основаны на близком историческом материале.

1 См.: Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. М.: Наука, 1999. С. 112.
2 Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. 2-е изд., испр., СПб.: Лань., Планета Музыка, 2009. С. 245

Живописное оформление доминировало в спектакле, подчиняя себе все остальное. Историческая подлинность в нем соединялась с искусной стилизацией. В декорациях и костюмах чувствовалось тонкое понимание страны и ее искусства. Фокин вспоминал: «У Бенуа все краски, все линии... непременно имели прямое отношение к задуманному сценическому моменту. Костюмы, декорации, освещение — все имело у него задачу выразить содержание пьесы»[1]. Однако французские зрители отмечали, что стилизованный XVIII век Бенуа носил некоторый «петербургский отпечаток» и был ближе ансамблям Петергофа и Ораниенбаума, нежели Версаля[2]. В этом балете Бенуа, по собственному признанию, отчасти воплотил свою мечту «о возврате к магии и волшебству прежних мастеров сцены — Гонзаго, Сисери и Роллера»[3]. В важную роль играла и машинерия, созданная К. Вальцом. Огромные фонтаны, многочисленные люки, все это производило неизгладимое впечатление на зрителей.

В «Павильоне Армиды» Фокин и Бенуа впервые встречаются с темой бессилия человека перед судьбой, его одиночества, тщетности иллюзий. И хотя тема была выражена в балете лишь частично, с тех пор она прочно утверждается в их творчестве. Самым ярким ее воплощением считается балет «Петрушка». «Петрушка», поставленный в 1911 году Стравинским, Бенуа и Фокиным, стал настоящей эмблемой «Русских сезонов», а также исторической вехой, на творческом пути каждого из создателей. «Мирискусснической» идея синтеза искусств лучше всего воплотилась именно в этом балете «Русских сезонов». В высшей степени изобразительные музыка, хореография и оформление, раскрывали и дополняли друг друга, рисуя перед нами образы масленичного гуляния, неугомонной толпы, коварного Фокусника и его подопечных. Фабула довольно проста, поэтому главный интерес для нас представляет внутреннее содержание, скрытое в образах персонажей и в их мироощущении. Бенуа пишет: «Если Петрушка был олицетворением всего, что есть в человеке одухотворенного и страдающего,

1 Фокин М. Против течения. М.: Искусство, 1981. С.112

2 См.: Левинсон А. Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань, Планета Музыки, 2008. С. 73.

3 Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука. 1990. Т. 2. С. 324.

иначе говоря, — начала поэтического, если его дама, Коломбина-балерина, оказалась персонификацией вечно-женственного, — то «роскошный» арап стал олицетворением начала бессмысленно-пленительного, мощно-мужественного и незаслуженно-торжествующего»[1]. Также в Петрушке проступает символ национальной души и ее бессмертия, а трагикомическая битва с Арапом представляется нам символом вечного противостояния поэтического и прозаического начал. Тема личности и тяготеющего над ней рока, поднятая в «Павильоне», усложняется и раскрывается в «Петрушке» с новой стороны, что дает спектаклю глубину и выводит его из ряда «стилизованных картинок» на новый художественный уровень. После смерти герой освобождается от власти Фокусника, и его трагически победным криком завершается балет[2].

Весь балет пронизан дорогими Бенуа образами и воспоминаниями. Картина масленичных гуляний на Адмиралтейской площади Петербурга 1830-х годов композиционно напоминает полотно К. Е. Маковского «Балаганы», которое он высоко ценил с точки зрения исторической достоверности изображения старого быта Петербурга. Сохраняя общие контуры большого балагана в левой части, как и на картине Маковского, повторяя даже некоторые ее характерные «ярмарочные» детали, Бенуа упорядочивает и «облегчает» композицию, а также кардинально меняет ее колористический строй, с одной стороны придавая ей театральности, но при этом не лишая ее жизненной убедительности[3]. Бенуа заключает действие спектакля в арку портала насыщенно-синего цвета с нарисованными на ней красно-зелеными, расписанными окошками. Она сохраняется весь спектакль и как бы вводит нас в театральное представление. Совершенно обычный прием для современного зрителя оказался тогда абсолютно новым словом в оформительском искусстве. Эта портальная арка сразу создает праздничное настроение народного гулянья. «Ситцевые занавески площадных театров, пестрые платки

1 Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука, 1990 Т. 2. С. 516.

2 См.: Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. 2-е изд., испр., СПб.: Лань., Планета Музыка, 2009. С. 463.

3 См.: Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1970. С. 277.

и юбки баб, толкущихся на площади, — все это под серо-зеленоватым холодным петербургским небом сливалось в театрально-зрелищную, но вполне реальную картину»[1]. Бенуа удается дать впечатление «лубочности» без «примитивизации», которая позднее была характерна для декораций Гончаровой.

В «Петрушке» Бенуа удалось соединить и в то же время разграничить подлинно человеческое и кукольное, что отразилось и и в костюмах героев. В этих эскизах прежде всего разработаны театральные образы и характер их танцевального движения – обезличенного, механического, кукольного или индивидуального, живого, человеческого. Выпученные глаза Арапа смотрят без мысли, без выражения, а эффектный наряд, лишь подчеркивает его напыщенность и неуклюжесть. Изящна, но скованна грация Балерины, в которой угадывается мотив фарфоровой статуэтки. Полна живого движения уличная танцовщица, чей наряд представляет собой смешение типичного женского костюма 1830-х г. и традиционной одежды Арлекина. А теплый шарф у нее на шее, напоминает нам о петербургской промозглой погоде.

Вопреки распространенному мнению художественное видение Бенуа отнюдь не утратило своей актуальности. То, что он воплотил на сцене балетного театра, другие режиссеры воплотили в драме. Но, как это ни странно, его зрелищно-действенный принцип больше подходил даже не театру, а кинематографу. Это отлично видно на примере версальских элегий, неосознанно выстроенных им как кадры кинопленки. «В них есть и острый внешний ракурс, и неожиданный внутренний монтаж и холодная отстраненность общих планов»[2].

Из-за постоянных разногласий с Дягилевым, с 1912 года Бенуа прекращает постоянное сотрудничество с антрепризой. Исключение составляют только спектакли «Соловей» и «Золотой Петушок» (совместно с Н. Гончаровой), поставленные уже накануне войны в 1914 году.

«Русские сезоны» предоставили художникам уникальную возможность реализации творческого потенциала и безграничной фантазии. Их вклад в это уникальное явление культурной жизни России и Европы конца XIX начала XX века трудно переоценить.

1 Там же. С. 276.

2 Гаевский В. Хореографические портреты. М.: Артист. Ресиссер. Театр, 2008. С. 40

Виталия Павлова
Бакалавриат, II курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог С. В. Шабанова, преподаватель кафедры балетоведения.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ В СОВРЕМЕННЫХ БАЛЕТАХ

Драматургия балета основана на единстве сценария, музыки и хореографии. Чем мощнее симбиоз этих составляющих, тем значительнее эффект ими создаваемый. Эксперименты в каждом из этих элементов, расставленные по-разному акценты задают новые векторы развития балетного искусства. На начальных этапах развития музыкальной драматургии в балете музыка задавала темп и ритм хореографии, отражала определённую эмоциональность и обладала дансантностью, что делало её удобной для танцев. С появлением симфонизма в музыке и хореографии конца XIX века начался новый этап их взаимодействия. Теперь музыка развивалась не только в пределах одного номера, но и акта и всей постановки — раскрывались характеры персонажей, отображались перипетии сюжета. В XX веке развитие жанра танцсимфонии обусловило использование музыки, непредназначенной для танцев. Музыка имела свою собственную драматургию, из которой уже рождались хореографические образы. С развитием модерн-танца и свободного танца появилась независимость танца и музыки, хореография опиралась не на музыку, а на самого танцовщика. В современных постановках используются все перечисленные типы взаимодействий танца и музыки. Но особое место занимает использование хореографами музыки минималистов. Синтез хореографии и минимализма в музыке создаёт современное искусство, используя новые принципы взаимодействия.

Термин «минимализм» относится к музыке, основанной на материале,

редуцированном до простых ячеек. Чаще всего это абстрактные первоэлементы музыки, такие, как отдельный звук, интервал, аккорд, гамма, мелодическая формула. Для музыкального минимализма также присущи следующие черты: повторение музыкальных фраз точное или с минимальными вариациями на протяжении долгого времени; состояние покоя в форме гула, протяжных звуков и баса; устойчивый ритм.

Концепция музыкального минимализма не закреплена в особой технике сочинения. Несмотря на общность музыкального течения, каждый из композиторов изобретает собственную технику, хотя и не без взаимовлияний. Но некоторые базовые принципы все-таки можно выделить. Одним из таких можно назвать репетитивность, что означает различные техники композиции, основанные на повторении коротких функционально подобных построений. По словам П.Поспелова, существует два критерия репетитивности: «1 — повторение кратких структур и 2 — статическая музыкальная форма — вот два взаимосвязанных условия, которые одновременно с двух противоположных сторон характеризуют репетитивный метод. Присутствие этих двух признаков необходимо именно в их совокупности. Повторение структур может встретиться и в динамической форме, где присутствует развитие и качественное изменение музыкальных образов. Тогда репетитивность не достигнет тотальности, характеризующей метод, а будет носить внешний или локальный характер, ибо равноправие и самодостаточность структур будут ущемлены установлением между ними функционально-иерархических связей. С другой стороны, и статичная форма может быть создана без применения репетитивности, иными средствами»[1]. Например, с помощью использования долго звучащих нот, что получило название drone minimalism. Термин «drone» в буквальном переводе означает «гул». Каждый «гул» характеризует строго определенная частота звучания и не обязательно низкая. Так, в композиции «The Well-Tuned Piano» Ла Монте Янга репетитивность отступает на второй план, поскольку повторяющиеся звуки

1 Поспелов П.Г. Минимализм и репетитивная техника // Советская музыка. 1992. № 4. С. 76.

становятся все более и более протяжёнными.

Первооткрывателем и предтечей минимализма явился французский композитор Эрик Сати. Первыми произведениями, полностью соответствующим концепции минимализма, стали «Три Гимнопедии» для фортепиано, написанные композитором в 1888 году. Ритмический рисунок не претерпевает изменений на протяжении всех произведений. Основа музыкальной идеи заключается вповторении аккордовой последовательной, поверх которой ложится простая одноголосная тема. Новое в «Гимнопедиях» - это форма: Сати развил трёхчастную структуру. «Как пишет Роджер Шаттак, Сати берёт музыкальную мысль и <…> сжато рассматривает с трёх разных точек зрения. Он варьирует <…> ноты в мелодии, но не её общую форму, аккорды в аккомпанементе, но не преобладающую форму»[1]. Музыка не имеет развития, лишь легкую вариацию. В результате рождается атмосферная музыка, что отмечено в указаниях для исполнителей каждой «Гимнопедии»: «медленно и с болью», «медленно и грустно», «медленно и значительно»[2].

Другое значимое для минимализма произведение, созданное Сати, — симфоническая драма «Сократ», заказанная в 1916 году княгиней Эдмон де Полиньяк. «Сократ» будет написан для ансамбля деревянных духовых, валторны, трубы, арфы, струнных и женского голоса (или голосов; партитура предполагает возможность исполнения несколькими певцами – от одного до четырёх). Текст представляет собой три фрагмента из диалогов, а именно хвалебная речь Алкивиада Сократу, разговор между Сократом и Федром и отчет Платона о смерти философа[3]. Музыка Сати соответствует трагическому настроению текста — ровный, неизменный ритм, медленный темп и постоянно повторяющиеся мелодические формулы.

Особое значение для Сати в драме приобретает проблема сочетания текста, вокальной партии и инструментальной партии. Главная особенность структуры этого произведения в некой независимости голосов и инструментов. Звучание вокала по отношению к оркестровой

1 Цит. по: Дэвис М. Эрик Сати. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 40.
2 См.: Там же. С. 40.
3 См.: Там же. С. 138.

партии отчуждено, инструментальная музыка не выполняет функцию аккомпанемента или простого фона. Оркестровое сопровождение и вокальные партии одинаково самостоятельны и существуют параллельно и независимо.

Сегодня концепцию симфонической драмы «Сократ» можно назвать минимализмом или репетитивной техникой, сам же Сати её определил как «Меблировочная музыка». В марте 1920 года состоялась премьера «меблировочных» пьес Сати, теперь широко известных под названием «Меблировочная музыка». «Первая из этих новаторских композиций, законченная в 1917 году, была использована Сати в "Сократе", вторая стояла несколько особняком и имела подзаголовок "индустриальные звуки". Концепция обеих пьес была абсолютно радикальна: как указывал сам композитор в нотах, он намеревался написать "меблировочный дивертисмент", который заменит собой "вальсы" и "оперные фантазии"»[1].

«"Мебельная музыка" создаёт вибрацию; другой цели у неё нет; она выполняет ту же роль, что и свет, отопление и вообще комфорт в любых его формах»[2]. «Позже Кокто писал: "Хочу, чтобы мне выстроили такую музыку, которую я заселил бы, как свой дом". Из этого следовала мысль, что в «мебельную музыку» каждый способен войти, как в дом, чувствовать себя как дома, и выйти, когда заблагорассудится, "позволить властвовать скуке, или внести кипение жизни"»[3]. В самом первом номере французского издания журнала «Vogue» написали о «Меблировочной музыке»: «Меблировочная музыка? Это музыка, которую исполняют между действиями драматического или музыкального спектакля, и которая, подобно декорациям, занавесу или мебели в зале, создает атмосферу. Музыкальные мотивы повторяются без остановки, и, как говорит Эрик Сати, бессмысленно к ним прислушиваться, нужно жить в их окружении, не обращая на них внимания. Вы сами можете выбрать способ, как слушать «меблировочную музыку», и высказывать своё мнение

1 Дэвис. М. Эрик Сати. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 146.
2 Кокто Ж. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре. М.: Прест, 2000. С. 120.
3 Селиванова А. Д. «Сократ» Эрика Сати: Musique D'Ameublement или репетитивная музыка? // Научный вестник Московской консерватории. 2011. N 1. С. 169.

по этому поводу. Но это не имеет ничего общего с мебелью, модной в этом сезоне. Это музыка — самое популярное развлечение в наши дни»[1].

Можно полагать, что именно «меблировочная музыка» стала прообразом современной фоновой музыки и такого явления, как Muzak (функциональная музыка»). Эта музыка лишена выразительности и не несёт никакого смысла.

В «Меблировочной музыке» предполагалось использование наипростейших привычных неискушенному слуху гармоний и мелодий — музыка «проще табуретки». Идейный вдохновитель такого рода музыки Жан Кокто описал её просто и образно: «Ни плавать в этой музыке, не танцевать под неё: речь идёт о музыке, по которой ходят»[2]. И хотя в начале XX века такая музыка существовала скорее в виде идеи, она не «канула в Лету», а неоднократно воплотилась на протяжении XX и XXI веков в музыке минималистов.

Одной из самых значимых фигур в истории музыкального минимализма является американский композитор Филип Гласс, создавший несколько техник сочинения музыки и оказавший наибольшее влияние на рост популярности минимализма в последней четверти XX века.

В начале своего творческого пути Гласс обращался к музыке индийской раги, что привело его к другой технике сочинения музыки, к методу аддиции, или иначе аддитивному методу. «Теория современной композиции» даёт такое определение: «Аддиция (addition — прибавление) — это системное наращивание рядов. (Г.Пелецис). Она представляет собой разновидность ряда, особенность которого состоит в повторении с последовательным ростом паттерна в каком-либо параметре»[3]. Суть метода, согласно П.Поспелову, заключается в «расширении паттернов, добавления к ним новых элементов, новых голосов, смене масштаба и метроритмической регулярности»[4].

1 Дэвис. М. Эрик Сати. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 148.
2 Недлина В.Е. Академическая музыка Казахстана и США: Перекрёстки рубежа веков. Алматы. 2011. С. 51.
3 Ценова В.М. Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. С. 4
4 Поспелов П.Г. Минимализм и репетитивная техника // Советская музыка. 1992. № 4. С. 75.

Как и в индийской раге первоначальный мотив развивается путём постепенного «освоения» диапазона, ритмического варьирования. Главное отличие в техническом плане от раги — постепенный отказ Гласса от импровизационности. Аддитивный процесс – новый вид техники, Филип Гласс впервые применил в «Музыке в двенадцати частях». Здесь Гласс также обращается к результирующим паттернам. Среди других композиционных методов можно выделить обмен паттернами между разными партиями, создающий эффект тембрового «мерцания» и учащенной ритмической пульсации.

Для следующих работ Гласса больше, чем для других минималистов характерны две особенности: применение более привычных слушателям гармонических прогрессий и ожидаемость композиционных решений. «Действительно, поражает явная предсказуемость последней музыки Гласса, следовательно, снова она обращена к зрителям, которые выросли с музыкой, которая основывается на подобных обычных и неизбежных структурных руководящих принципах (рок, поп и джаз), — пишет Варбёртон. Именно использование структуры, близкой к рок и поп музыке объясняет проникновение феномена минимализма на популярные рынки. Сегодня композиторы-минималисты успешно выступают как на академических площадках, так и на фестивалях, посвященных электронной и популярной музыке, пишут музыку к кинофильмам, театральным постановкам, в том числе и балетам.

Музыка в балетах Уэйна МакГрегора

В современных постановках минимализм проявляется практически во всём: всё чаще для создания ощущения недосказанности и приближения зрителя к реальности, происходящей на сцене, используют минимальные средства — простые костюмы, чтобы было видно движение; абстрактные объекты, чаще огромных размеров, вместо роскошных декораций; минимум освещения и репетитивную простую музыку.

Наиболее полно раскрывается минимализм в творчестве Уэйна МакГрегора, хореографа лондонского Королевского балета и руководителя труппы Random Dance, работающего в стиле танец-модерн. Для МакГрегора процесс создания будущих балетов возможен

только в контакте с артистами: «Без взаимодействия с их энергией создать новое произведение невозможно. Я ставлю перед танцовщиком задачу, пробуждаю его воображение, наблюдаю за тем, как он работает в предложенном направлении, — и в конечном счете корректирую»[1]. Такой же взаимный процесс возникает и с художниками и композитором. Эта не задумка одного человека, не указания, это творческий поиск сразу нескольких людей. Для МакГрегора особо важны фактор импровизационности и соучастия зрителя.

В 2008 году МакГрегор поставил одноактный балет «Инфра»[2]. Латинское название спектакля переводится как «ниже» или «под». Сцена делится горизонтально на две части: наверху на экране видеопроекция — рисованные люди прогуливаются или спешат по делам, не замечая друг друга, на сцене же артисты воплощают «упущенные возможности», настоящую реальность и реальность «может быть». Музыку к балету написал Макс Рихтер, более известный как кинокомпозитор. В оркестровой яме лишь несколько человек. Живое звучание инструментов дополняет фонограмма звуков города, метро, что позволяет создать обволакивающий эффект. В основе музыки – репетитивность и простые гармонии, что помогает создать ощущение бесконечного процесса, передать идею потерянности людей. «В этом балете много мыслей, идей: у каждого человека есть какая-то своя история, но в толпе эти истории теряются; занимаясь привычными повседневными делами, люди могут быть глубоко одинокими»[3].

Балет представляет несколько номеров, связанных общим настроением. Дуэты, следующие один за другим, рассказывают об отношениях в разных парах, но в них нет яркой характерности, отличий, внятного смысла. Все музыкальные номера не имеют чёткого завершения, звучание живых инструментов обрывается и

---

1 Ренанский Д. Медиа – ключевой помощник современного художника // Colta URL: http://www.colta.ru/articles/theatre/2247?page=217

2 В данной работе балет анализируется в исполнении труппы Мариинского театра.

3 Мариинский театр представит спектакли на фестивале «Золотая маска» // Риа Новости URL: http://ptj.spb.ru/blog/baletnyj-hi-tech-otuejna-makgregora-ili-agoniya-chelovecheskogo/

пропадает в электронных шумах, оставляя определённую недосказанность, а танцовщики сменяют друг друга, постепенно пропадая в темноте. Между хореографической композицией и музыкой возникает равновесие.

Структура музыки строится на определённой постоянно повторяющейся последовательности аккордов с варьированием темы в разных регистрах и с добавлением новых инструментов, что даёт некое подобие развития музыкального текста, но не отражает это развитие в хореографии, а лишь передаёт эмоциональное напряжение. Музыкальный и танцевальный ритм в «Инфре» в основном соотносятся по принципу полифонии и контрапункта — ритмы совпадают только в некоторых опорных точках, в основном же течение мелодии и танца независимо. Так, на фоне протяжного, медленного legato струнных хореограф часто смещает акцент с привычных плавных и округлых движений на прыжки и резкие повороты. Единственные два номера, отличающиеся подчеркнутой акцентировкой нот и отражающие это в хореографии, поставлены под соло фортепиано. Простые темы, повторяющиеся в первой и второй октавах, создают основу для движений. Главная задача музыки в этом балете - передать опустошенность и потерянность людей.

Другой балет на музыку Макса Рихтера «Произведения Вулф»[1] был поставлен в 2015 году. В его основу легли произведения модернисткой писательницы Вирджинии Вулф, её письма близким людям и история жизни. Несмотря на то, что в основе балета литературные произведения, сюжетным можно назвать только первый акт балета. Эта часть балета, которую МакГрегор назвал «Я сейчас, я тогда» призывает темы и характеры из романа «Миссис Дэллоуэй». Нам показывают историю отношений между людьми, развивающуюся на протяжении трёх периодов — довоенном, военном и послевоенном.

По замыслу композитора «музыка в «Миссис Дэллоуэй» вырастает из неоткуда. Всё начинается с очень простого небольшого фрагмента,

1 В данной работе балет анализируется в исполнении труппы Королевского балета Великобритании.

он растёт и превращается в непрерывную линию восьмых. Затем её окружают другие мелодии с разными темпами, что создаёт эффект фокусировки. Также присутствует подобие очень простой темы из долгих нот, которая накладывается поверх минималистичной линии восьмых. Эта тема не раз встречается в другой форме в первом действии, что создаёт идею встреч сквозь время»[1]. Этот же лейтмотив воспоминаний, нового взгляда можно проследить и в движении смены рук перед лицом в самом начале балета и в заключительной четвёртой части первого акта. На протяжении 6 минут музыкальная тема первой части не развивается, а лишь дополняется инструментами, в то время как хореографический язык полон разнообразия — присутствуют монологи и дуэты, быстрые вращения и прыжки сменяются шагами, линии то плавные и волнистые, то резкие и прямые. Музыка не является танцевальной, не позволяет расставлять акценты в движениях, не раскрывает характеры, а лишь создаёт атмосферу – в первой части передаёт общую идею«бегущего» времени, во второй — мелодия, хоть и написанная в миноре, создаёт светлое, беззаботное настроение героев до войны. В третьей части первого акта показана трагическая линия солдата, потерявшего на глазах друга Эванса. Здесь также музыка и хореография развиваются в разных ритмах. И благодаря этому контрасту эмоциональность достигает предела. В темпе adagio, начиная с большой октавы, тема играется всё выше и выше, создавая ощущение неизбежной трагедии, и в конце она обрывается вместе с падением танцовщика, символизируя смерть Эванса. В четвертой части встречаются главные герои из прошлого и настоящего, тема первых двух частей объединяются и завершаются постепенным diminuendo, под которое исчезают в темноте и танцовщики. Остается только исполнительница роли Клариссы и она же образ самой писательницы Вирджинии Вулф.

«Структура «Орландо», второго акта балета, эти невероятные путешествия на протяжении сотен лет, смена пола, снова путешествия, темы преображения — всё это прекрасно легло на музыкальные вариации»[2]. Помогает создавать впечатление перемещения

1 Произведения Вулф. Фильм-балет // Реж. У. МакГрегор. Лондон, Королевская опера, 2017.
2 Там же.

во времени и перевоплощений и электронное звучание, чередуясь с живыми инструментами. Этот же эффект создают волнистые, извивающиеся линии и многочисленные вращения в движениях танцовщиков. Музыка иногда состоит из отдельных звуков или их сочетаний, которые не опираются на гармонии, а звучат в тишине. Музыка не является основой, но и не создаёт обыкновенный фон. Существует некая независимость музыки и танца. В результате из этой независимости получается ритм, напоминающий сразу множество событий во времени и пространстве.

Музыка для заключительного акта «Вторник» имеет одночастную форму, в то время как хореография представляет собой несколько танцевальных номеров и пантомиму, как сменяющихся друг за другом, так и одновременно представленных несколькими танцовщиками, таким образом, музыка не определяет длительность эпизодов.

Макс Рихтер выстраивает музыку вокруг «принципа волны». «Начинается всё очень медленно с почти пустого пространства. Движение идёт сверху вниз, поднимается и падает как волна. Затем присоединяется более быстрая линия, которая тоже движется сверху вниз, а затем волн становится всё больше и больше, они колышутся в разных темпах. Если взглянуть на партитуру, это заметно, визуально можно чётко увидеть эти волны. Потом эти линии пойдут быстрее и плотнее. Они растут по мере того, как музыка крепнет, так получается узор из переплетённых линий»[1]. Их направления также отчасти отражаются и в хореографии, нисходящие и восходящие рисунки в музыке продолжаются в движениях корпуса и рук, направленных сверху вниз. За счёт добавления инструментов, постепенного crescendo и сменяющихся половинных и четвертных на восьмые ноты, музыка получает развитие и в взаимодействии с ассиметричными фигурами в хореографии передаёт ощущение необратимости. Периодически появляющееся одинокое сопрано дополняется многочисленными вращениями в движениях кордебалета, что олицетворяет крик отчаяния. «А в основе музыкального

1 Произведения Вулф. Фильм-балет // Реж. У. МакГрегор. Лондон, Королевская опера, 2017.

языка лежит мощный бассо остинато, очень протяжённый, могучий, соединяющий, создающий чувство неизбежности»[1], что отсылает к трагичному концу жизни писательницы Вирджинии Вулф.

Музыкальный минимализм в балетах Уэйна МакГрегора «Инфра» и «Произведения Вулф» создаёт атмосферу, и не всегда следует за движениями, как и движения не подчиняются музыке. Повторяющиеся темы в музыке практически все никак не связаны с лейтмотивами в хореографии. Появляются новые инструменты, новые темы, постепенное crescendo и diminuendo, а хореография остаётся той же, и наоборот, даже на фоне смены темпа движений музыка не развивается, а в её основе лежит репетитивность.

Балеты на музыку Филипа Гласса

Зачастую хореографы современных балетов берут самостоятельную музыку минималистов, которые не предполагали её хореографического прочтения. Наибольшей популярностью пользуются произведения американского композитора Филипа Гласса. Его музыка отличается простыми гармониями, кинематографичностью, а также частым использованием техники «аддитивного процесса» – постепенного прибавления новых элементов музыкального языка.

Одноактный балет «Шепот в темноте»[2] на музыку Гласса из сюиты «Aguas da Amazonia» был поставлен хореографом Эдвардом Льянгом. По его замыслу это балет о том, «как люди живут в темноте, ориентируясь лишь на звуки окружающего мира, шепчущие им, направляющие, помогающие принять точные решения, звуки, которые их охраняют».[3] Использованная в постановке музыка Филипа Гласса написана под впечатлением от путешествия по Амазонке. Гласс сочинил мелодии, подобные звукам плеска воды и шуму ветра. Такая имитация природы точно отображает идею балета, а также позволяет зрителю приблизиться к этой воссозданной реальности.

1 Произведения Вулф. Фильм-балет // Реж. У. МакГрегор. Лондон, Королевская опера, 2017.

2 В данной работе анализируется балет в исполнении труппы Новосибирского театра оперы и балета.

3 Шепот в темноте // Золотая маска URL: http://www.goldenmask.ru/spect.php?cat=4&snom=1&id=349&year=14

«Opening» («Введение») состоит из повторяющихся групп триолей и дуолей, создавая ощущение быстрого темпа и контрастируя с замедленными движениями танцовщиков. И если раньше в балетах XIX и XX веков темп имел для танца наибольшее значение, и как отмечает В.Ванслов «расхождение музыки и танца по темпу невозможно, общий темп танца и все его изменения целиком задаются музыкой»[1], то в этом балете хореография так строго не подчиняется музыкальному темпу. В «Floe» («Плавучая льдина») нет никаких модуляций, гармоническая прогрессия просто повторяется много раз в одном темпе. Хореографический язык же постоянно меняется, присутствуют и прыжки, и вращения, и статические положения тел. Такой контраст предполагает наибольшее эмоциональное воздействие на зрителя. Последние два номера поставлены на музыку из кинофильма «Часы». Заимствованная музыка может воплощать те же художественные идеи, какие она имела первоначально. В работах Гласса повторяющиеся паттерны, основанные на простых гармонических последовательностях, играют роль главных выразительных средств музыкального образа. Главная цель использования паттернов — создать впечатление статики мироздания, что также отражается и в замыслах хореографов. Заканчивается действие там же, где начиналось, а на фоне всё также плещутся волны.

Музыка минималистов, специально подобранная для балетов, в отличие от написанной музыки отличается большим взаимодействием «в унисон» — подчёркнуты сильные и слабые доли, траектория движений берёт своё начало в восходящих и нисходящих линиях в музыке. В настоящее время популярность минимализма как уникального явления в музыке возрастает, всё чаще хореографы сотрудничают с композиторами-минималистами. В постановках минимализм проявляется не только в музыке, но и в костюмах, декорациях, освещении. В первую очередь это связано с тем, что современные хореографы в основном ставят бессюжетные балеты, в основе которых лежат психологические проблемы и обобщенные идеи. Зрителю преподносится лишь часть образов и задумок, остальное

1 Ванслов В.В. О музыке и о балете. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С 56.

Преобладание ударных инструментов делает музыку танцевальной. Музыкальный и хореографический ритмы совпадают, что является редкостью во взаимодействии танца и музыки в минимализме. Но также, как и в других балетах на музыку минималистов, преобладание повторяющихся элементов — паттернов создаёт образ бесконечного, постоянного движения.

Другой одноактный балет «Стреляйте в луну»[1] («Shoot the Moon») на музыку Филипа Гласса был поставлен хореографами Соль Леон и Полом Лайтфутом в 2006 году. Источником вдохновения послужило немое кино. Хореографы хотели создать театр танца, нечто столь же театральное как кинематограф. Это бессюжетный балет, который несёт в себе множество образов любви, страсти и присущей им боли. Пластика ярко символизирует эти чувства и переживания. Для музыкального сопровождения был выбран Тирольский концерт для фортепиано и оркестра. Хореографический язык то составляет унисон с музыкой — движения совпадают со всеми звуками, то создаёт контрапункт. Решительные акцентированные движения и очень ярко выраженная мимика танцовщиков контрастируют со спокойными гаммообразными пассажами, многочисленными арпеджио и очень минималистичной короткой темой, построенной по принципу квадрата. Минимализм и репетитивность музыки позволяет показать однотипность ситуаций, рассказанных в балете, а также передать общую атмосферу одиночества, в то время как экспрессивная пластика танцовщиков отражает многогранность человеческих переживаний.

Ещё одна работа «Немое пространство»[2] («Silent Screen») творческого тандема Соль Леон и Поля Лайтфута также поставлена на музыку Филипа Гласса. Хореографы рассказывают свои личные переживания, балет не имеет сюжета и читается каждым зрителем по-своему. В основу балета легли несколько композиций из альбома «Glassworks» («Произведения Гласса») и саундтрека «Часы».

1 В данной работе анализируется балет в исполнении труппы Нидерландского театра танца.
2 В данной работе анализируется балет в исполнении труппы Нидерландского театра танца.

воспринимается каждым по-своему. Факт недосказанности, открытости для субъектов восприятия заложен и в философских истоках концепции музыкального минимализма и в его техниках сочинений. Таким образом, идеи хореографов и композиторов-минималистов изначально соприкасаются.

В современных постановках чаще всего показывается некий отрывок из бесконечного процесса, что зачастую не требует присутствия действий и в том числе развития музыки, наличия в ней системы лейтмотивов. Анализ музыки в балетах «Инфра», «Произведения Вулф», «Стреляйте в луну», «Немое пространство» и «Шепот в темноте» показал, что хореографический и музыкальный языки могут составлять как унисон, так полифонию и контрапункт. Новое во взаимодействии музыки и танца — это возможная независимость не только ритмов, но и темпов и длительности эпизодов. Музыка может быть и взаимодействующей, и самостоятельной. А главная же задача такой музыки — создать атмосферу, что достигается репетитивностью и простыми гармониями, и добиться нужного эмоционального воздействия на зрителя.

Спустя полвека после своего возникновения минимализм продолжает возбуждать интерес, и, принимая различные формы, интенсивно участвовать в процессе развития современного музыкального и театрального искусства.

Юлия Головнева
Бакалавриат, II курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог С. В. Шабанова, преподаватель кафедры балетоведения

ТЕАТРАЛЬНЫЕ КОСТЮМЫ Л. БАКСТА ДЛЯ АНТРЕПРИЗЫ С. ДЯГИЛЕВА «РУССКИЕ СЕЗОНЫ» (1909-1913ГГ.)

Начало XX века в России вошло в историю как «Серебряный век» русской культуры, ставший временем художественных открытий и новых направлений. В это время происходит расцвет всех видов искусств: стремительный взлет литературы, живописи, музыки, театра, зарождение и развитие кинематографа. Новых высот достигает и русский балет, вышедший на мировую арену. Огромную роль в этом сыграли «Русские сезоны» в Париже, организованные С. Дягилевым.

Первым оперным и балетным спектаклям предшествовала большая подготовительная работа. В 1906 году в Париже в Осеннем салоне С. Дягилевым была организована выставка «Два века русской живописи и скульптуры». В 1907 году в Гранд Опера С. Дягилев представляет «Исторические русские концерты» с участием Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, А. Глазунова. В 1908 году с большим успехом в Париже состоялись оперные сезоны, в их рамках была показана опера М. Мусоргского «Борис Годунов» с Ф. Шаляпиным в главной партии. С 1909 года в программу «Русских сезонов» были включены балетные спектакли, их триумф вытеснил оперные постановки, что привело к тому, что в 1911 году С. Дягилев сформировал собственную балетную труппу под названием «Русский балет».

Антреприза С. Дягилева стала одним из ярчайших явлений культуры начала XX века, оказав определяющее воздействие на развитие западноевропейского балета и театрально-декорационного искусства. Феноменальный успех «Русских сезонов» был определен

совокупными усилиями всех участников. Впервые в истории русского театра в создании спектакля в равной степени принимали участие балетмейстер, художник, композитор, либреттист и артисты балета. Художественно-декорационное оформление спектаклей отличалось яркостью цветовой гаммы, разнообразием костюмов и оказало колоссальное влияние на моду Парижа начала XX века. В «Русских сезонах» декорации и костюмы создавались по эскизам художников, являющихся мастерами живописи, а не специалистами по изготовлению декораций, что воспринималось как новаторство. С начала «Русских сезонов» прошло более ста лет, а созданные шедевры и ныне вызывают неподдельный интерес. Актуальность театрально-декорационного творчества художника антрепризы Льва Бакста не снижается, созданные им костюмы и декорации и сегодня рассматриваются как образцы художественного и эстетического вкуса.

В первый период антрепризы С. Дягилева с 1909 по 1913 год Л. Бакстом оформлено больше постановок, чем другими художниками. Это спектакли: «Клеопатра», «Шехеразада», «Жар-птица», «Синий бог», «Нарцисс», «Видение розы», «Тамара», «Послеполуденный отдых Фавна», «Карнавал», «Дафнис и Хлоя». Театрально-декорационные возможности мастера раскрылись именно у С. Дягилева. «Как истинный представитель “Мира искусства” Л. Бакст был привержен определенным эпохам, он любил средневековый Восток и античную Грецию, русский ампир и время бидермейера»[1]. В отличие от А. Бенуа для художника не было главным строго и точно следовать стилю времени. Стилизация Л. Бакста была особого свойства: в ушедших эпохах он заимствовал черты, необходимые для декоративных задач. «Ему важнее всего было передать музыку изображаемого, освободившись от пут археологии, хронологии и быта»[2]. Работу над балетом Л. Бакст начинал с поисков живописного решения декораций и костюмов, ему было важно найти основную колористическую гамму декораций, лейтмотив которой повторялся в костюмах.

1 Давыдова М.В. Художник в театре начала XX века. М., 1999. С. 117.
2 Тугенхольд Я. Марк Шагал. Аполлон. 1916. № 2. С. 14.

Первой работой Л. Бакста для «Русских сезонов» стал одноактный балет «Клеопатра», измененный вариант «Египетских ночей» М. Фокина. Для премьеры в Париже (2 июня 1909 г. в театре Шатле) была произведена реконструкция балета, Береника переименована в Таор, финал стал трагическим. Музыка А. Аренского казалась С. Дягилеву монотонной, «и он предложил разнообразить ее отрывками из Глазунова, Римского-Корсакова, Мусоргского, Сергея Танеева и Черепнина. Дягилев играл на фортепиано Фокину и Нувелю выбранные им музыкальные отрывки»[1].

«В “Клеопатре” буквальное соединение в одном временном пространстве многоликого образа Древнего Востока и вакхического облика античности позволило художнику показать свой многогранный талант»[2]. Л. Баксту удалось создать стилистический костюмный ансамбль, так как в балете были поставлены египетский, еврейский, сирийский и греческий танцы, органично смотревшиеся на фоне египетского храма. Основное место отводилось пантомиме и шествию царицы в окружении многочисленной свиты. Показать Египет слишком достоверно не было целью, был лишь намек на историзм, как в хореографии, так и в сценографии. «Здесь только целый ряд деликатных художественных намеков, данных в костюмах и декорации, в сгибе руки танцовщицы, в наклоне головы, в движениях»[3].

Стилизованная сценография Л. Бакста изображала внутренний двор египетского храма на берегу Нила с рядами колонн и многочисленными статуями. Цветовая гамма балета строилась на двух основных цветах – оранжевом и синем, в который даже был выкрашен пол. Главная новизна заключалась не в декорации, а в той жизни, которую она обретала во время сценического действия, когда сцена наполнялась артистами в костюмах, поражавших характерностью и красочным сочетанием цветов. Шествие начинали служительницы храма с амфорами в руках, затем в сопровождении

1 Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М., 2017. С. 218.
2 Байгузина Е. Н. Л. С. Бакст: В поисках античности. СПб., 2009. С. 117.
3 Цит. по: Пожарская М. Н. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1970. С. 252.

многочисленной свиты рабы Клеопатры несли ее паланкин. Продолжалась процессия танцем еврейских женщин в полупрозрачных лиловато-коричневых одеяниях, испещренных золотыми вкраплениями, с накинутыми синими плащами. За ними следовал танец Таор со змей, и наконец, античная вакханалия. Стремительная пляска гречанок в коротких туниках, вакхов в звериных шкурах, силенов и сатиров носила самостоятельный характер, отличающийся от «египетского» стиля балета, в основном за счет костюмов.

Первая сцена начиналась с эффектного появления Клеопатры. Четыре черных раба выносили на сцену саркофаг, открывали его и перед зрителем появлялась мумия обернутая в двенадцать покрывал, каждое из которых являлось произведением искусства. Одно из них было красное со златоткаными лотосами и серебряными крокодилами, другое зеленое с вышитой на нем родословной фараонов, последнее темно-синее, показывавшее зрителю царицу. Клеопатра представала перед зрителями в полупрозрачном одеянии и голубом пудренном парике. Роль Клеопатры исполняла И. Рубинштейн, Таор — А. Павлова, Амуна — М. Фокин, любимого раба Клеопатры — В. Нижинский, рабыни — Т. Карсавина.

Одной из лучших сцен в балете «Клеопатра» была признана «Вакханалия». Для нее Л. Бакст создал пять эскизов костюмов, рассчитанных на шестнадцать танцующих: два силена, шесть греков, две вакханки, две солистки-гречанки и четыре гречанки. Женские партии танцевали босиком, мужские — в сандалиях. Костюм солистки-гречанки представлял собой длинный античный хитон, украшенный орнаментом в виде концентрических кругов и «трехточиями» красно-оранжевого цвета. Его дополнял длинный легкий шарф зеленоватого оттенка, декорированный тем же орнаментом — «трехточиями», что и на платье. Впоследствии, мотив развивающегося шарфа, стал неотъемлемой частью античных костюмов Л. Бакста. Костюмы четырех гречанок были проще — либо прозрачные короткие туники, либо длинные с широкими юбками, подвязанные под грудью платья из более плотной ткани, расписанной крупными кругами. «Танцующие гречанки и темнокожие силены с острыми светлыми бородками казались сошедшими

с чернофигурных амфор»[1].

Балет «Клеопатра» стал первой большой работой Л. Бакста, осуществленной для антрепризы «Русские сезоны», в которой проявился декорационный талант художника, его чувство стиля, чувство сценического пространства. В «Клеопатре» встречают многоцветные костюмы, однако они не кажутся пестрыми, их колористическая гамма достаточно сдержана, разнообразие палитры костюмов достигалось сочетанием оттенков основных цветов балета. Художник тщательно продумывает каждую мизансцену и движение каждого персонажа для того, чтобы соотнести рисунок и цвет его костюма как с костюмами других персонажей, так и с декорацией. «Мои мизансцены, — говорил художник, — есть результат самого рассчитанного размещения пятен на фоне декорации. Костюмы первых персонажей появляются как доминанты и как цветки на букете других костюмов»[2].

Следующей значительной работой Л. Бакста стала хореографическая драма «Шехеразада» М. Фокина (премьера 4 июня 1910. Парижская опера) на сюжет из вступления к арабским сказкам «Тысяча и одна ночь», на музыку симфонической сюиты Н. Римского-Корсакова «Шехеразада». Занавес был выполнен по эскизам В. Серова. Либретто создавалось коллективно: Л. Бакстом, С. Дягилевым, М. Фокиным, активное участие в написании сценария и разработке драматургии принимал А. Бенуа. Однако в программе и на афише имя Л. Бакста значилось не только как художника, но и как автора либретто. Это возмутило А. Бенуа, но на его упреки С. Дягилев ответил: «Надо было дать что-нибудь Бaксту. У тебя “Павильон Армиды”, а у него пусть будет “Шехеразада”»[3]. Разгневанный А. Бенуа покинул Париж и больше не посетил ни одного представления труппы в том сезоне.

Л. Бакст и М. Фокин изучали иранскую миниатюру XVI века, искусство Турции и Китая, но немного отошли от первоисточников. Балетный Восток М. Фокина не соприкасался с подлинным,

1 Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975. С. 129.
2 Там же. С. 129.
3 Цит. по: Схейен Ш. Сергей Дягилев «Русские сезоны» навсегда. М., 2012. С. 250.

этнографическим танцем народов Востока, хотя балетмейстер утверждал, что использовал настоящие арабские, персидские и индийские движения. В декорациях и костюмах Л. Бакста лишь отдельные детали цитируют иранские миниатюры. Взяв за основу три основных цвета миниатюр — синий, зеленый и красный, художник делает их более насыщенными и яркими, тем самым определяя цветовую гамму декораций и костюмов.

Декорация представляет шахский гарем. Пол устлан пурпурно-красным ковром, заполненный яркими подушками. Стены и потолок украшала разноцветная мозаика. С потолка свисали золотые и серебряные фонари и причудливые лампы. Спущенный сверху шелковый изумрудный занавес был украшен розовым и золотым орнаментом; местами высоко подтянутый, он слева почти касался пола. Л. Бакст использует прием асимметрии, чтобы создать иллюзию подлинного интерьера.

Колористические темы оформления нашли свое отражение и в костюмах, где использованы все основные цвета декорации. «Заблуждение думать, что на нейтральном фоне костюмы выигрывают. Они приобретают во сто крат большую силу на ярком фоне. Важно только уметь согласовать костюмы с фоном»[1]. По сравнению с балетом «Клеопатра», палитра «Шехеразады» значительно сужена, многообразие цветовой гаммы достигалась тем, что эскизы костюмов были выполнены основными, чистыми цветами с применением контрастных сочетаний. Например, в костюме шаха насыщенный красный цвет сочетается с синим, костюм индийского юноши основан на контрасте красного с желтым. Другая группа костюмов решена по принципу извлечения из одного цвета всей гаммы тонов, от самого светлого до самого темного. Примером является желто-красный костюм евнуха.

Цвет костюма и его покрой подчеркивают у Бакста характер персонажа. Шаха, полководцев, евнухов художник изображает в просторных широких тяжелых одеждах, а одалисок, альмей — в легких, прозрачных, показывающих пластику движений.

1 Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975. С. 141.

Костюм Зобеиды состоял из плотно прилегающего лифа, большого количества украшений из жемчуга, длинных узких шаровар синего цвета, прорезанных по бокам, сверху легкая розовая накидка. Костюм Шаха Шахрияра выполнен в сине-зеленой гамме с розово-лиловым оттенком и украшен золотым орнаментом. Самые необычные костюмы придуманы Л. Бакстом для негров-рабов. К необъятным шароварам прикреплялось золотистое бюстье, а ворот расшит ниткой жемчуга. Голову украшал тюрбан, сделанный из шарфа с бусинами, нанизанными на дрожащие пружинки. Золотой раб был одет в широкие восточные шаровары из золотой парчи, запястья и лодыжки украшали золотые браслеты, а на пальцах ног и рук сверкали кольца. Лицо и тело танцовщика покрывал серебристо-серый грим.

Новаторство Л. Бакста в сценографии балета «Шехеразада» состояло в том, что ему удалось выразить оттенками цвета декораций и костюмов настроение музыки, красочная гамма соответствовала музыкальному звучанию партитуры. «Шехеразада» имела триумфальный успех. После премьеры эскизы Л. Бакста были приобретены парижским Музеем декоративных искусств.

В том же сезоне был представлен одноактный балет «Жар-птица» И. Стравинского в постановке М. Фокина (премьера 25 июня 1910. Парижская опера). Роль Жар-птицы исполняла Т. Карсавина, Царевича – М. Фокин, Царевну Ненаглядную красу — В. Фокина, Кащея — А. Булгаков. Сценография создана А. Головиным, но два женских костюма — Жар-птицы и Царевны Ненаглядной красы выполнены Л. Бакстом. Балерины, выходившие на сцену в образе птиц, обычно выступали в балетных пачках. Л. Бакст предложил вариант, не похожий на традиционные костюмы. Для сказочного образа Жар-птицы, он придумал узкие прозрачные шаровары, поверх которых надевалась прозрачная юбочка, декорированная павлиньими перьями, лиф костюма состоял тоже из перьев. На голове — золотой парик с длинными косами и пышный высокий головной убор из перьев страуса, богато орнаментированный. Цветовая гамма костюма была сложной комбинацией желтого, оранжевого, зеленого и красного цветов. Не смотря на то что партия Жар-птицы исполнялась на

пуантах, художник проработал и обувь в восточном стиле с острым загнутым носом.

Пылающий красными, оранжевыми, желтыми красками костюм Жар-птицы, контрастировал с белым одеянием Ненаглядной красы. На эскизе костюм Царевны похож на просторную белую рубаху, расширяющуюся к низу, расшитую геометрическим орнаментом и стилизованными розами. В. Фокина танцевала босиком, играя длинными, почти в пол, распущенными волосами. Критик А. Левинсон писал, что в костюмах, сделанных по рисункам А. Головина, как и в декорациях, преобладал «колорит Востока», и «лишь белые сорочки плененных царевен, так живо напоминающие сказочные картинки Поленовой, да кафтан и шапка Ивана-царевича носят чисто национальный русский характер»[1].

Балет «Синий бог» (премьера 13 мая 1912) Р. Ана был поставлен М. Фокиным по сценарию Ж. Кокто и Ф. Морацио. Основной сюжета стала древняя индийская легенда. Источником для создания образа главного героя послужили образцы индийской скульптуры. На эскизе Л. Бакст изобразил Синего бога в традиционной индийской позе — он сидит, согнув одну ногу в колене, торс неподвижен, а кисти рук гибко изогнуты. Таинственное выражение лица с загадочной улыбкой. Глаза миндалевидной формы ярко прорисованы. Лицо и тело сине-зеленого тона эффектно оттеняет экзотический наряд. Короткая лимонно-желтая юбка треугольной формы украшена серебряным узором, расположенным по полю костюма. На голове бога корона, на обнаженных руках браслеты с крупными камнями. Колорит одежды художник строит на гармонии сближенных, приглушенных тонов — матовых сине-зеленых и лимонно-желтых. Костюмы браминов прорисованы менее точно, широкими контурами. Художник не выписывает орнамент, а создает его свободными живописными пятнами. Костюмы браминов состоят из белой длинной накидки, широких белых шаровар, украшенные зеленым узором.

«Тамара» (премьера 20 мая 1912, Париж, театр Шатле) — еще один балет на восточную тему в сценографии Л. Бакста, поставленный М. Фокиным на музыку М. Балакирева, на сюжет одноименного

1 Левинсон А. Пир, Жар-птица // Аполлон. 1911. №8.

стихотворения М. Лермонтова. Главные роли исполняли Т. Карсавина и А. Больм. Цветовая гамма спектакля такая же, как и в «Шехеразаде», основанная на сочетании красного, синего и зеленого, только в «Тамаре» сочетание цветов было не ярким, а глухим, холодным и мрачным. В этой же гамме были выдержаны и костюмы главных героев — царицы Тамары и принца.

Балеты «Синий бог» и «Тамара» успеха не имели, но сценография спектаклей была высоко оценена. Тема античности прошла через все творчество художника. Важным моментом в познании античной культуры была совместная поездка В. Серова и Л. Бакста в 1907 году в Грецию и на Крит, где они изучали археологические находки Крито-микенского периода.

Первым балетом на тему античности был «Нарцисс» Н. Черепнина (премьера 26 апреля 1911, Монте-Карло, 6 июня 1911, Париж, театр Шатле) в хореографии М. Фокина. Либретто Л. Бакста на основе «Метаморфоз» Овидия. Юный пастух Нарцисс смеется над любовью нимфы Эхо. Она просит богиню Помону наказать юношу, и Нарцисс, любуясь своим отражением, гибнет в водах ручья, а Нимфа каменеет от ужаса и раскаяния.

Декорации к балету были выполнены в темно-зеленой гамме, в которую смело вписывались разнообразные цвета костюмов. Изначально декорация предназначалась для балета «Дафнис и Хлоя», но так как он не был готов, была использована для «Нарцисса». Нарцисс (В. Нижинский) был одет в спускающийся с одного плеча короткий белый хитон, а длинные белокурые волосы делали его неузнаваемым. У Эхо (Т. Карсавина) выбеленное лицо и траурная одежда выделяли ее среди веселой толпы беотийцев. Костюм Эхо построен на сочетании темно-фиолетового с золотыми пятнами плаща и бледно лилового цвета туники с орнаментом из серебряных веточек плюща. На эскизе костюмов беотиек изображены две девушки, одна одета в лиловато-синею с зелеными пятнами тунику, другая в пламенно-оранжевую. Для костюма беотийки художник заимствовал растительный орнамент с фресок Кносского дворца на Крите. Для костюма юного беотийца, играющего на флейте, Л. Бакст придумал пятнистый короткий хитон-экзомий, декорированный эгейским орнаментом каплевидной формы, который был

распространен на Крите в середине II тыс. до н. э.

Колористическую гамму костюмов отличает буйство красок и бесконечное разнообразие орнаментального рисунка. Большинство костюмов состоит из двух цветов: основного цвета ткани и цвета орнамента. Костюмы, основанные на цветовых контрастах в балете «Нарцисс», не встречаются. Преобладают близкие сочетания цветов: синего с зеленым, оранжевого с желтым, красного с фиолетовым. Костюм беотийца в белой шляпе состоял из желтого хитона, расписанного крупными темно-коричневыми кругами, те же цвета, но в обратном порядке повторялись на дополняющем костюм шарфе коричневого цвета с желтым орнаментом. Беотиец изображен Л. Бакстом в сложном ракурсе, подчеркивающем динамичность движения. На эскизах основная составляющая костюма – шарф, он придавал композиционную завершенность, подчеркивая направление и ритм движения. «Принимая самые разнообразные очертания, шарфы и покрывала вносили ощущение движения, подчеркивали его хореографическую основу. Оживляя эскизы, они придавали им большую композиционную завершенность»[1].

В «Нарциссе» осуществилась мечта «мирускусников» и М. Фокина о балете на античный сюжет, но успеха он не имел. Однако развитие античной темы продолжилось в совместной работе над балетом «Дафнис и Хлоя».

Одноактный балет «Дафнис и Хлоя» (премьера 8 июня 1912. Париж, Театр Шатле) поставлен М. Фокиным на музыку М. Равеля. Либретто написал М. Фокин по роману древнегреческого писателя Лонга «Дафнис и Хлоя». Партии Дафниса и Хлои исполняли В. Нижинский и Т. Карсавина. Костюмы в большинстве своем были подобраны из балета «Нарцисс», чтобы успеть к премьере. Дафнис был одет в короткий хитон Нарцисса, пастушки выступали в костюмах беотиек. Л. Бакст применил те же приемы, что и в «Нарциссе». Например, повторение узора туники в обратном варианте на шарфе. На эскизе костюма овцепаса Л. Бакст использовал сочетание изумрудного колорита туники и голубого орнамента шарфа на фоне темно-коричневого тела пастуха. «Яркий орнамент в виде стилизованных

1 Байгузина Е. Н. Л. С. Бакст: В поисках античности. СПб., 2009. С. 122.

цветков лилий, аналогии которых можно встретить в большом количестве в эгейской керамике <…>»[1], был повторен художником в эскизе костюма Даркона. Светлый хитон-экзомий расклешенный книзу украшен вертикальной полосой с орнаментом «шашечки», который обрамлял и вырез горловины. В костюмах Л. Бакст продолжил развитие мотивов критского орнамента: лилии, спирали, стилизованные листочки плюща.

Балет прошел всего несколько раз, это было связано со спешкой и разладом М. Фокина и С. Дягилева, который откладывал премьеру. Когда «Дафнис и Хлоя» был показан в Париже, «многое из него было уже, появилось в предшествующем сезоне, <…> тот же стиль, те же пастушки и пастушки, нимфы, та же декорация и даже такое же применение закулисного хора»[2].

Следующий балет на античную тему в оформлении Л. Бакста — «Послеполуденный отдых Фавна» (премьера 29 мая 1912. Париж. Театр Шатле), поставленный В. Нижинским на музыку прелюдии к «Послеполуденному отдыху Фавна» К. Дебюсси. Сценическая обстановка состояла из пестрой декорации-панно, изображающей осенний лесной пейзаж с небольшим озером, расположенной у самой рампы и одного партикабля, на котором находился Фавн в начале действия и на него же возвращался в конце. Хореографическое решение было оригинальным. В. Нижинский отказался от традиционной пластики классического балета. Задумав создать эффект архаического барельефа, он поставил движения, основанные на фронтальных и профильных позах, заимствованных у фигур древнегреческой вазописи.

На эскизе костюмов семи нимф Л. Бакст изобразил фигуры девушек в профиль, как на античных вазах. Нимфы одеты в длинные струящиеся плиссированные туники из белого муслина, отделанные синим или коричневатым орнаментом из волн, гирлянд листьев или узором в «шашечку», широкие в рукавах и суженные у лодыжек, близкие по форме женским костюмам на греческих вазах. Головы украшали парики с длинными золотыми косами, на их лицах не было грима, веки были выбелены. Артистки танцевали босиком, с подкрашенными красной краской пальцами ног.

1 Байгузина Е. Н. Л. С. Бакст: В поисках античности. СПб., 2009. С. 130.
2 Фокин М. М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Л., 1981. С. 296.

Своеобразные костюм и грим придумал Бакст для роли Фавна. Плотно облегающее пятнистое трико переходило в смуглость обнаженного тела, которое было расписано самим художником, «таким образом, костюм становился сценической оболочкой актера, его второй “кожей”»[1]. Трико дополняли лишь маленький хвостик и виноградная лоза, обхватывавшая талию. На голове Фавна парик, изготовленный из крепко сплетенных серебряных жгутиков, украшенный двумя золотыми рожками. Грим подчеркивал удлиненный разрез глаз и выдающиеся скулы, увеличивал рот, придавая лицу наивное выражение. «Свои уши он удлинил с помощью воска телесного цвета и сделал и остроконечными, как у лошади»[2]. Шарф интенсивного синего цвета с зелено-золотистым узором создавал интересную игру извилистых линий на эскизе. «Слитность одежд с телом танцовщика, оголенный торс, руки и плечи помогали усилить характерность танцевальных движений и были явлением новым в балетной одежде»[3]. В создании этого костюма Л. Бакст полностью отошел от античных форм одежды, создав современный хореографический наряд.

Балет имел скандальный успех, на следующее утро после премьеры появились статьи критиков, чьи мнения очень разделились, началось целое сражение в прессе из-за эстетики балета. Но уже 31 мая 1912 года «Послеполуденный отдых Фавна» был представлен публике во второй раз с измененным финалом. Теперь Фавн не ложился на шарф, а оседал на ткань, вставая при этом на колени. В такой версии балет встретили восторженно, с вызовами на бис. Это был скандал, триумф и начало современного балета.

Еще одна область, «в которую Л. С. Бакст вступает не менее охотно, — писал А. Левинсон, — это мещанская романтика, царство кринолинов»[4]. Это касалось «Карнавала» и «Видения розы» «Карнавал» проходил на фоне темно-синих драпировок и двух полосатых

---

1 Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М., 1997. Т. 1. С. 174.

2 Нижинская Р. Вацлав Нижинский. Воспоминания. М., 2005. С. 168

3 Байгузина Е. Н. Л. Бакс: В поисках античности. СПб., 2009. С. 137.

4 Цит. по: Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала XX века. Л., 1984. С. 135.

диванов, «Видение розы» — единственный раз в «Русских сезонах» – в декорациях павильонного вида.

Одноактный балет-пантомима «Карнавал» (премьера 20 мая 1910, Берлин) 4 июня 1910 года открывал сезон в Париже. М. Фокин поставил балет на фортепианную сюиту Р. Шумана. Л. Бакст обратился ко времени, когда была написана сюита (1834 год), используя типажи «Комедии дель арте» — маски многих персонажей напоминали ранние работы художников «Мира искусства». Л. Бакст практически не менял крой, а следовал за бытовой модой немецкого романтизма 1830-1840 гг. Женщины были одеты в пышные оборчатые кринолины и мантильи, в шляпки с цветами и воздушными лентами, в изящные узенькие дамские туфельки. Мужчины в элегантные фраки и узкие панталоны со штрипками, цилиндры и мужские ботинки с тупыми носами, за исключением Пьеро, одетого в традиционный белый костюм с длинными рукавами. При классической постановке танцев на эскизах костюмов все персонажи изображены в бытовой обуви.

На Коломбине — белое оборчатое шелковое платье с глубоким вырезом, с многочисленными, окаймленными фестонами, воланами, украшенные гирляндами из вишен. Костюм Арлекина состоял из белой блузы с большим черным бантом, облегающего трико, разрисованного красными, белыми, зелеными ромбами. На его лице нарисована черная полумаска. Дуэт Флорестана и Эстреллы колористически скреплялся шоколадно-коричневым цветом ее капора, темно-коричневыми пятнышками вишен на оборках кринолина с коричневым фраком и цилиндром партнера. Панталоне был одет в желтый фрак, зеленый жилет и панталоны с зеленой полоской, вокруг его шеи был завязан синий бант, а из кармана торчал зеленый платок, образ завершал цилиндр.

Декорация к «Карнавалу» была сведена к минимуму и представляла собой завесу глубокого синего цвета с широким фризом из лилий и двумя полосатыми диванами, стоящими по сторонам сцены. Идея оформления принадлежала С. Дягилеву, Л. Бакст же изначально хотел изобразить сад с обширной террасой. Когда через год «Карнавал» был поставлен в Мариинском театре, художник оставив прежние костюмы, создал декорацию близкую к первому,

замыслу, изобразив сад с каменной террасой.

Одноактный балет «Видение розы» (премьера в Монте-Карло 19 апреля 1911) поставлен М. Фокиным на музыку К. Вебера «Приглашение к танцу», оркестрованную Г. Берлиозом. Либретто написано Ж. Водуайе на строки стихотворения Т. Готье: «Я призрак розы, которую ты вчера носила на балу». Девушка (Т. Карсавина), вернувшись с бала, вдыхая аромат принесенной с собой розы, погружалась в грезы сна. Сквозь открытое окно влетал Призрак Розы (В. Нижинский). Он вовлекал девушку в танец, с последними звуками вальса дарил ей поцелуй и улетал в окно. Финальный прыжок В. Нижинского особенно восхищал зрителей.

Декорация «Видения розы» значительно отличалась от других сценических оформлений Л. Бакста, «в которых главную роль играл обычно живописный задник. Живопись в ней почти отсутствовала»[1]. Спальня Девушки была обставлена настоящей мебелью, выполненной по эскизам художника. Девушка была одета в стиле немецкого романтизма 1830–1840 гг., на ней свободное белое платье с оборкой и капор с длинными развивающимися лентами, завязанными под подбородком. Новаторство заключалось в костюме Призрака Розы, который стал прообразом современного мужского балетного трико. Шелковое трико, оставлявшее обнаженными руки и грудь, покрывали многочисленные кусочки ткани в форме лепестков роз различных оттенков розового, красного, и бледно-лилового цвета. Одни из них казались свежими и крепкими, другие поблекшими, как с увядающего цветка. Были и закручивающиеся, и портниха М. Степановна после каждого спектакля завивала их щипцами. Головной убор был сшит из небольших кусочков ткани, напоминающих по форме листья розы. Костюм соответствовал характеру романтической музыки и танца. Изначально Л. Бакст хотел сделать костюм Призрака голубого цвета. В поэзии романтизма это цвет мистической любви. Но выполнив эскиз, художник понял, что голубой цвет не может вызвать ощущение аромата розы. Он придавал большое значение деталям. Об этом свидетельствуют воспоминания Р. Нижинской. «Лепестки роз Бакст вырезал из материи сам. Некоторые из них

1 Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975. С. 154.

должны были быть тугими, другие свисать свободно, он давал Марии Степановне указания о том, как их пришивать; в результате костюм создавался заново каждый раз, когда Нижинский танцевал эту роль»[1].

А. Бенуа писал о спектакле, что это был «грациозный пустячок в стиле салонных романтических баллад 1830-х годов»[2]. Хореография основана на сопоставлении воздушной техники танцовщика с партерным томным танцем партнерши, кружащейся на пальцах, едва шевелящей руками и изредка поднимающей отяжелевшие в полусне веки.

Сценография Л. Бакста оказала огромное влияние на развитие театрально-декорационного искусства во всем мире и стала уникальным примером сочетания смелого новаторства и интереса к художественным традициям прошлого. Начиная с первых сезонов антрепризы С. Дягилева, Л. Бакст становится законодателем парижской моды, после премьеры балета «Клеопатра» в моду входят цветные парики и загар. А после «Шехеразады» искусство Л. Бакста вышло далеко за пределы театра. Модной стала мебель в восточном стиле, ковры, цветные подушки. В балете «Шехеразада» Л. Бакст освободил танцовщиц от корсетов, одел их в восточные шаровары, тюрбаны, украшенные эгретами и мерцающим жемчугом. Это создало новую тенденцию в парижской моде. «Самые фешенебельные фирмы — Ворт, Пакэн, Пуаре — стали делать модели дамских туалетов в стиле костюмов Л. Бакста»[3]. Известный модельер того времени П. Пуаре под влиянием балета «Шахеразада» создает новые коллекции платьев, реформирует женский силуэт, вводит в моду высокую талию без корсета, юбки-шальвары и чалму с эгретами. Л. Бакста подобный ажиотаж изумлял, он говорил: «Парижанки так уж созданы, что все их поражающее на сцене находит себе живой отклик в моде. Только этим я могу объяснить, почему мои постановки так повлияли на постепенное преобразование женского костюма вплоть до цветных причесок»[4]. Восточный мотив сказался не только на повседневной одежде, но и в интерьерах. На долгие годы элементами украшения в быту стали шелковые, расписные

1 Нижинская Р. Вацлав Нижинский. Воспоминания. М. 2005. С. 134.

2Цит. по: Чернышева-Мельник Н. Д. Дягилев. Опередивший время. М., 2011. С. 215.

3 Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л. 1975. С. 145.

4 Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М., 2012. С. 250.

абажуры с бахромой, диванные подушки, ковры. В моду вошли драпировки с крупным персидским узором, из которых делали пологи над кроватями, ламбрекены и шторы.

В работе над балетными костюмами Л. Бакст был более свободен, чем А. Бенуа, придерживающийся исторической точности. Новаторство мастера коснулось и мужского сценического костюма, который стал прообразом современного балетного трико. Впервые в сценической практике европейского театра художник использует вместо костюма расписанное тело танцовщика. Специфической особенностью созданных Л. Бакстом балетных костюмов стало обилие шарфов и покрывал, которые подчеркивали хореографическую основу движений и придавали эскизу большую композиционную завершенность. Одной из особенностей костюмных эскизов Л. Бакста составляет передача движения, его динамика. Он показывает наиболее типичную для данного персонажа позу. Костюм Л. Бакста всегда активен, он не только украшает артиста, но и помогает раскрыть образ. Наряду с движением важнейшую роль в эскизах Л. Бакста играет цвет. Основные цвета декораций и орнаментальные мотивы художник варьирует и в костюмах.

Эскизы костюмов Л. Бакста являются законченными произведениями графического искусства. «В первую очередь Баксту принадлежала заслуга в открытии особого вида театральных эскизов — эскизов для художественных выставок. Они превратились в самодостаточные произведения не только театрального, но и станкового искусства, зажили независимой художественной жизнью, выйдя за рамки театральной макетики»[1]. 20 июня 1910 года в галерее Бернхейма на выставке художников антрепризы С. Дягилева впервые в истории театральные эскизы были представлены как станковые произведения. Л. Бакст дал на выставку тридцать одну работу и все они были раскуплены.

Художественная интуиция и творческая настойчивость С. Дягилева, высокий уровень исполнительства его труппы привели к тому, что русская хореография и театрально-декорационное искусство стали эталоном вкуса, положили начало новой эпохе развития европейского балета и оказали колоссальное влияние на моду начала XX века.

1 Байгузина Е. Н. Л. С. Бакст: В поисках античности. СПб., 2009. С. 124.

Элина Белая, Наталья Тарасова
Бакалавриат, IIIкурс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог К. А. Азеева, преподаватель кафедры балетоведения.

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ И. Р. СКЛЯРЕВСКОЙ «ТАЛЬОНИ. ФЕНОМЕН И МИФ»

Вокруг имени Марии Тальони, балерины, ставшей символом романтического балета, сложилось невероятное количество легенд, мифов и историй. Инна Скляревская, петербургский балетный и театральный критик, художник, проделала огромную работу, оздав единственную монографию танцовщицы на русском языке. Книга Инны Скляревской «Тальони. Феномен и миф» вышла в 2017 году[1]. Её идея заключается в обобщении балетоведческих исследований о творческом союзе Филиппа и Марии Тальони, о феномене великой танцовщицы и о мифе, который навсегда сохранил в истории образ невесомой, неземной Сильфиды.

Материалы книги довольно обширны, И. Скляревская пользуется разными методами. Автор синтезирует балетоведческие определения с искусствоведческими понятиями, создавая пространное понимание мифа Тальони как танцовщицы.

Во вступительной главе «От автора» сформулирована цель написания книги: «анализ мифа Тальони<…>, а также поиск инструментария для такого анализа»[2] для создания полного и «реального» портрета танцовщицы Тальони.

В первой главе книги дается масштабный исследовательский

1 Скляревская, И.Р. Тальони. Феномен и миф / Инна Робертовна Скляревская. Послесл. В.М. Гаевского. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 360 с.: ил. (Серия: Очерки визуальности). ISBN 978-5-4448-0649-4.

2 Скляревская, И.Р. От автора // Тальони. Феномен и миф. С. 5.

обзор источников о Марии Тальони. И. Скляревская делит их на три части: свидетельства очевидцев, воспроизведение легенд и исследования, которые появились на фоне общего поворота в искусствоведении в первой половине XX века. В большей степени автор опирается на труды Л. Блок, Ю. Слонимского, А. Левинсона, а также на иностранные источники: исследования П.Тюгаля, А.Михеля, Л. Вайя, Л. Хилл и других, критические статьи газет. И. Скляревская делает широкий обзор творчества Тальони, а точнее мифа, образовавшегося в связи с ним, цитируя современников и дальнейших исследователей. Этот факт очень ценен, ведь создается более полное представление о том, какой Тальони была на сцене и в жизни. Также И. Скляревская подчеркивает в тексте важность негативных отзывов о танце Тальони, которые, по словам автора «проливают на него гораздо больше свет, нежели панегирики ее обожателей»[1].

Исследование мифа о Тальони (важно заметить, что миф в данной книге употребляется «не в смысле вымысла — рода лжи, подменяющей реальность, — но в смысле круга образов и представлений, генерируемых реальным явлением»[2]) являет собой последовательный разбор его составляющих. Особое место занимает анализ иконографического материала, где автор следит за становлением определенного образа балерины. Такой анализ является эффективным методом для исследования феномена Тальони во всей его полноте. Рассмотрение балетного явления с позиции других отраслей искусствоведческого знания, а точнее с точки зрения изобразительного искусства, помогает репрезентировать (т.е. представить одно явление посредством другого) Тальони-танцовщицу через особое представление художника об её образах в балетах. Автор отмечает в изображении Тальони «заведомо неправдоподобную деталь» — ноги балерины никогда не касаются сцены. Такая профанация (намеренное искажение реальности) важна сама по себе для исследователей, ведь это показывает, что Тальони воспринималась, прежде всего, как метафора, как сама Сильфида, а не как реальный человек. Также подчеркивается, что рисунки не реалистичны, но концептуальны.

1 Скляревская, И.Р. От автора // Тальони. Феномен и миф. С.11.
2 Там же. С. 9.

Это в свою очередь наталкивает автора на интересные выводы и суждения относительно мифа и танца Тальони.

Объективно отслеживая процессы взаимодействия, становления, взлета танцев Марии Тальони и ее отца, без которого, считает автор, не было бы великой балерины, прослеживается поиск и находка «инструментария» для анализа творчества Тальони.

Анализируя уцелевшие и дошедшие источники, И. Скляревская описывает балеты Филиппа Тальони с участием его несравненной дочери, проводя и находя параллели с балетами М. Петипа, М. Фокина, Дж. Баланчина, Л. Якобсона и других великих балетмейстеров. Это рисует полную картину взаимодействия и влияния друг на друга балетных творцов разных эпох. В такого рода сравнениях возникает широта понимания искусства балета.

Материал в книге выверен логически, смысловые акценты расставлены, что позволило составить объективный портрет творчества Марии Тальони и ее отца.

Надежда Аксенова
Бакалавриат, I курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки. Курс Балетная критика. Задание «Интервью».
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения

СНОВА ТЯНЕТ В КОСМОС…

Юрий Александрович Смекалов на протяжении двадцати лет посвящает свою жизнь балету. Мы решили побольше узнать о его творческом пути, новом балетном спектакле и многом другом.

– Юрий Александрович, в прошлых интервью Вы говорили, что детские впечатления от балета определили Ваш дальнейший путь.

– Мы все родом из детства. В детстве у человека формируется определенный фон, который определяет его дальнейшую судьбу. Детские страхи, переживания, восторги всегда превращаются либо в преграду для развития, либо, наоборот, в определённый старт. В училище тебя погружают в красивые классические спектакли, и ты оказываешься внутри процесса, после этого нельзя не влюбиться в балет. Выбор уже сделан.

– Вы окончили Академию Русского балета им. А. Я. Вагановой, в которой формируются настоящие артисты. Как повлияли на Ваше становление наставники-педагоги, что передалось от них?

– Я счастливый человек. Меня окружали одни из самых лучших преподавателей академии. Каждый вложил в нас частичку себя. Алиса Михайловна Строгая — сильнейший педагог характерного танца. Владимир Сергеевич Десницкий — феноменальный педагог дуэтного танца, он учил правильному отношению к девушкам

в партнерстве, сочинял для нас интересные комбинации и учил думать, взаимодействовать в дуэте. Без этого танцовщик никогда не станет исполнителем экстра-класса. Александр Александрович Степин — «мега» педагог по актёрскому мастерству. Он индивидуально подбирал и придумывал для каждого миниатюры. Степин был заинтересован в нас и честно работал. Классику у нас вел Константин Васильевич Шатилов — человек с огромным опытом, прошедший войну. После четырех лет на фронте, он полностью восстановился и начал танцевать ведущие партии. Его аристократизм передался нам. Он обожал говорить, что мы должны быть, как Д'Артаньяны – выразительными. Шатилов учил нас не просто заканчивать движение (например, пируэт), а именно демонстрировать: «Вот он я! В шляпе на коне!». Таким тонким вещам не учат в других странах. На это способна только наша школа, отличающаяся от всех остальных подачей и манерой. Поэтому наш балет был всегда впереди. Скоро так будет и в современном танце.

– Театр Бориса Эйфмана был первой сценой, на которой Вы работали. Чем он привлекал Вас? Это был осознанный выбор?

– Все мечтали попасть в Мариинский театр и не представляли ничего другого, но из нашего выпуска в Мариинский взяли только несколько человек. Борис Эйфман позвал меня к себе на втором курсе. Мне нравились его спектакли, нравились его артисты. Я всегда любил драму. Сюжетный спектакль с психодраматическим уклоном мне всегда был близок. Эйфман предложил место солиста и я, конечно, согласился.

– Затем Вы перешли в Мариинский театр. Почему Вы сделали этот шаг?

– Была усталость от Эйфмана, потому что танцевать много лет одно и то же достаточно тяжело. Утомляет абсолютная принадлежность одному театру, за рамки которого ты не можешь выйти. Мне хотелось развития в другой хореографии, в другой пластике. Мы, артисты, люди азартные, постоянно бросаем себе вызов.

– Как начинал становление Юрий Смекалов-хореограф?

– В 20 лет у меня была серьёзная травма, я не мог ходить. Я понял, что без балета жить не смогу, что нужно искать выход.

Решил: не смогу танцевать, буду ставить, поэтому и пошел учиться на хореографа. Мне повезло с педагогом: Георгий Алексидзе сразу поверил в мои силы и вселил в меня уверенность. Я человек самокритичный, думал, что у меня ничего не получится, но он всегда говорил: «Ты должен идти работать в Мариинский театр и ставить полномасштабные спектакли». Его большая заслуга — безоговорочная вера в меня.

– В тот период, когда Вы были только исполнителем, проявлялись предпосылки к созданию своей хореографии?

– У Эйфмана артисты привносят что-то своё, и он с удовольствием дает им возможность самовыражаться. Это такой стиль работы, поэтому предпосылки были.

– Помог ли опыт артиста балета в создании своей хореографии? Пересекается ли мышление исполнителя и балетмейстера?

– У танцовщика и хореографа мышление не пересекается, потому что мы можем учитывать только свой собственный опыт и свои собственные страдания, которые сами испытали на сцене. Как хореограф я понимаю, что всё время должен держать внимание артиста, чтобы ему было комфортно и интересно работать, а как исполнитель, я должен быть чистым листом для создателя. Сосуществовать в одном лице как хореограф и артист невозможно, нужно все время переключаться. Это самое трудное.

– Юрий Александрович, расскажите о том, как ставится хореография, как происходит процесс рождения нового? Вы сразу видите в воображении цельную картину, или танец создается путем практической импровизации?

– Нет, путем практической импровизации крайне редко, только если это зарисовка на определенную тему. Порой что-то выстраивается и через импровизацию, но чаще сначала нужно наделить своим хореографическим языком персонажа, и только после этого вводить его в контекст. Предпочитаю максимально готовить материал, а потом уже показывать исполнителям, так и работа быстрее происходит, и результат видишь сразу.

– Если на улице или на светском мероприятии к Вам приходит идея и нужно её проработать, что Вы делаете? Начинаете танцевать?

– Танцевать? Нет. Бывает так, что какую-то хореографическую связку видишь, но обычно не успеваешь её фиксировать, пытаешься запомнить, но все равно забываешь. Для ночных идей у меня лежит блокнот около кровати. Когда утром читаешь написанное, то думаешь: «Какой это бред...», а когда просыпался ночью, казалось, что гениально. Но в любом случае предпочитаю всегда записывать, вдруг это можно будет где-то использовать. Очень важно обращать внимание на внутренние интуитивные всплески, их всегда надо фиксировать, они зачастую бывают важнее тысячи тщательно продуманных идей.

– Какие формы, выразительные приемы помогают передать замысел?

– Все зависит от идеи. Самое главное в создании спектакля или хореографического номера — придумать ключ, а дальше уже всё будет выстраиваться вокруг него. Решение может быть достаточно простым, но если оно интересно, если оно необычно, то весь спектакль может выстроиться вокруг этого решения.

– Как найти оригинальный прием в танце?

– Не бояться пробовать, не бояться экспериментировать. Как можно больше впитывать в себя культуру разных стран, направлений, не стесняться уличного танца, современных альтернативных хореографических стилей и движений. Не бояться, что будут критиковать, ведь часто критики некомпетентными высказываниями ранят художника, а для творческого человека слово авторитетного критика может стоить жизни. Есть плеяда уважаемых критиков, (одна из них — публиковавшаяся в New York Times Анна Киссельгофф) пишущих филигранные тексты с глубочайшим уважением к создателям, с четкой аналитической оценкой произведения, которая не убивает автора, а позволяет ему задуматься. Такие критики тоже могут ругать, ставить не пять, а две звезды, но делать это внимательно. Мне бы хотелось, чтобы у нас в России критиков с внутренней этикой и уважением к тем, кто что-то создает, было больше, чтобы они были максимально объективными, образованными, чтобы они понимали, о чем и зачем пишут.

– Как происходит поиск и выбор тем постановок?

– Одни постановки связаны с собственными переживаниями, другие — с предлагаемыми. Ты должен мыслить в определенной концепции и мыслить хореографически, ты должен быть организатором. Это большое счастье, когда хореограф имеет право и возможность высказываться на любую тему так, как считает нужным, отталкиваясь только от своего опыта, но, чтобы добиться такой ситуации нужно пройти серьезный путь.

– В среде художников распространено выражение о том, что работа никогда не окончена и её можно бесконечно дорабатывать. Так ли это в балетной сфере и как понять, что работа завершена?

– Переделывать свои спектакли или изменять — неверно, потому что спектакль отображает тебя в определенный период времени, именно с твоим бэкграундом. Если переставлять, то получится другой спектакль с иным восприятием.

– Как создается общая атмосфера?

– Общая атмосфера исходит от генеральной идеи, которой необходимо заразить всю творческую группу.

– Какая миссия Вашего творчества?

– Миссия очень серьезная. Сделать так, чтобы не было снобизма по отношению к другим направлениям и стилям, чтобы театры уважали друг друга, чтобы мы могли существовать в едином пространстве. Сделать так, чтобы мы снова стали лидерами во всех проявлениях балетного искусства. На сегодняшний день возможностей быть самыми прогрессивными и самыми интересными в области балета у нас гораздо больше, чем в любой другой стране. Всё для этого есть. У нас сумасшедшие традиции, огромные возможности, лучшие вузы — это абсолютно точно.

– Юрий Александрович, что мотивирует Вас творить?

– Если я не поставлю в год ничего, то, наверное, моя жизнь закончится. Это потребность. Это то же самое, если спросить: «Что вас мотивирует дышать?»

– Что хочется создать, сказать, выразить сейчас в XXI веке?

– Темы, которые нас волнуют, — вечны, они не меняются, меняются лишь формы, отображение реальности происходит косвенно, в мелочах. Есть сюжеты, мне интересные: по роману Достоевского «Игрок», по «Парфюмеру» Зюскинда. Хочется больше детских балетов, их не хватает.

– В чем особенность, уникальность современного балета и каким он должен быть, каким Вы его видите?

– Современный балет я вижу технологически развитым и и универсальным. Вся творческая группа должна владеть разными стилями, разбираться в разных направлениях, тогда мы сможем найти по-настоящему новое.

– В марте этого года состоялась премьера Вашего балетного спектакля «Солярис». Юрий Александрович, расскажите о том, что для Вас «Солярис» и почему Вы выбрали именно это произведение?

– «Солярис» — в первую очередь желание порассуждать на темы, волнующие каждого из нас: что есть космос, можем ли мы найти его внутри себя, что есть Высший Разум, как он влияет на каждого из нас и другие вопросы, которые мы постоянно себе задаем. Может, мы узнаем ответы на них, но не сможем их передать. «Солярис» — максимально подходящее произведение для внутреннего поиска, для познания, потому что это произведение с открытым финалом. Оно дает много различных намеков, заставляет размышлять о Боге, о самом себе, о памяти, о тех возможностях, которые были, но которыми ты не воспользовался.

– От замысла к репетициям, как всё происходило?

– Изначально был замысел, изучение романа, выделение определенных фрагментов, составление плана, экспликации, где прописываются герои, сочиняются для них новые имена, затем прорабатывалась идея, составлялся музыкальный план. Естественно, обсуждение декораций с художником, формирование эскизов костюмов. Когда это было готово и полностью выстроено, можно было прийти в зал и репетировать.

– Открылись ли Вам новые смыслы при работе над «Солярисом»?

– Открылись. Очень важно уметь себе доверять, верить в то, что ты делаешь. Когда меня спрашивают про «Солярис», о его идее, и я начинаю рассказывать, то понимаю, что это передать невозможно. Да, у меня всё сформировано, есть экспликация, можно прочитать, что происходит, но говорить о смысле... Ты вроде становишься старше, начинаешь что-то понимать и яснее выражать свою мысль, но есть вещи, которые невозможно объяснить. Когда ты начинаешь их проговаривать, они сразу теряют свою ценность. В этом спектакле я хотел сделать так, чтобы зритель воспринимал его на уровне ассоциативного мышления. Такова была основная задача спектакля, и мне кажется, что мы ее выполнили.

– Какие в «Солярисе» были зашифрованы смыслы в деталях, которые зритель не всегда может уловить? Как например, в постановке «Инфинита Фрида» восьмерки пронизывали всё действие.

– «Солярис» весь выстроен из таких деталей. Мы говорим про космос, про высший разум, про религию, про основные человеческие ценности, а для этого много знаков быть не может. В спектакле есть особенная сцена, когда все герои одновременно являются одним и тем же человеком, его гранями. Сначала мы воспринимаем их как различных героев, но в какой-то момент видим персонажей как одного человека, из-за чего возникает раздвоение, некая шизофрения восприятия. Все герои, как один персонаж надевают космо-коконы — скафандры и начинают выстраивать Дерево Веры, считая до двенадцати на разных языках: греческом, персидском, иврите, арабском, армянском, русском, английском, китайском и других. Они делают определенные движения, циклично считая до двенадцати — как некий знак, говорящий о разных народах, у каждого из которых есть своя вера. В принципе этот скафандр олицетворяет веру, это определенный кокон; мы помещаем себя в него для того, чтобы оградиться от внешнего пространства, неприятностей, чтобы создать свой свет внутри. Нам кажется, что мы защищены, но на самом деле это не так, потому что проблема маловерия для человека одна из самых серьёзных и ключевых. Я не хотел нарративно говорить о религии, мне хотелось говорить о ней тайными знаками, потому что каждый может увидеть в этом свой смысл, но для меня это только религиозный подтекст. Таких моментов очень много.

– Юрий Александрович, какие у Вас чувства от постановки?

– Счастье! Я реально счастлив от того, что это удалось сделать. Такое бывает крайне редко.

– Что изменилось после «Соляриса»? Вы лучше поняли себя, свои возможности? Что-то раскрылось?

– Появилась уверенность в том, что я могу работать на маленьком пространстве и в направлении концептуального спектакля. Открытием оказалось то, что сцена позволяет завлечь зрителя в любую игру. Ты предлагаешь зрителю обстоятельства, а он готов тебе верить, он готов за тобой идти. Но самое главное, чтобы ты его не подвел во время этого путешествия, чтобы ты дал ему возможность почувствовать ту глубину в нем самом, тот космос, который есть в каждом из зрителей.

– Расскажите про процесс создания роли и хореографии для себя.

– Я не люблю сам участвовать в своих постановках, потому что нет полного ощущения контроля над тем, что делаешь. Это не самый приятный опыт. В «Солярисе» я танцевал сам, было тяжело, я плохо контролировал некоторые вещи, потому что нужно концентрироваться и на своем танце, и на партнерах, и на обстановке в целом. Роль для себя я выстраивал в последнюю очередь, сначала нужно было сделать для всех; сделать это было не так сложно, ведь спектакль в целом отражает мой внутренний мир.

– Как происходит вживание в образ? Случалось ли настолько вжиться в образ, что во время исполнения забывалась реальность?

– Так и должно быть всегда. Станиславский говорил, что единство места, времени, действия в постановке и в работе артистов — самое главное. Когда есть погружение, когда ты максимально честен, убедителен, тогда и образ получается, тогда он интересен зрителю. Вживание в образ у меня обычно происходит, когда я гримируюсь, в те самые сорок минут наедине со своим лицом и гримом.

С каждым движением кисточки или карандаша приближаешься к образу, через зеркало превращаешься в другого человека. Это хорошо настраивает. Мне очень нравится такой подход.

– Бывало ли так, что определенная постановка держит, не отпускает, после того, как Вы окончили работу над ней?

Да, конечно, все они держат. Проходит год-два и все равно возвращаешься к ним. «Солярис», конечно, до сих пор держит, такие работы долго не отпускают.

– Каждая новая постановка — ступень к следующей?

– Я думаю, да. Стараюсь делать так, чтобы каждый предыдущий спектакль не был похож на следующий. Создавать что-то одинаковое – не честно в первую очередь по отношению к себе, поэтому мне всегда интересно делать что-то совершенно новое, другое, тогда я чувствую драйв, есть бешеный кураж, ведь не знаешь, что получится, и это стимулирует. Ты отправляешься в постановку-экспедицию, как космонавты в космос, находясь в абсолютно другом пространстве, затем возвращаешься, анализируешь. И вроде ты приехал домой, всё хорошо, но тебя снова тянет в космос…

– Что сложное в Вашей работе, а что придает сил и воодушевляет?

– Сложными бывают организационные моменты, рутинные вещи. Когда сочиняешь, понимаешь, что получается, работаешь в зале с артистами, видишь, что у них горят глаза, что им нравится — это кайф.

– В чем секрет Вашей активной деятельности, кипучей энергии?

– Природа, наверное. У всех же есть свой психотип, мой психотип такой. Ну и стремление, желание что-то делать и быть полезным миру. Мне кажется, делясь своими знаниями, я никому не мешаю.

– Юрий Александрович, какое место занимает искусство в Вашей семье? Ставите ли Вы домашние семейные постановки?

– Я думаю об этом. У меня дочка занимается пением, рисованием и танцами, я максимально участвую и помогаю в какой-то степени. Сын еще пока не участвует ни в чем, но уже сейчас они разыгрывают спектакли. Молодые режиссеры уже демонстрируют свои новые опусы. Так что искусству в семейной жизни место есть.

Дарина Рыковская
Бакалавриат, I курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки. Курс Балетная критика. Задание «Интервью».
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения.

ДЕНИС МОРОЗОВ: «ШКОЛА ДОЛЖНА СОХРАНЯТЬСЯ, НО И РАЗВИВАТЬСЯ»

От Академии А. Я. Вагановой до Михайловского театра, от классических постановок до современных и от России до Японии. Действующий солист Михайловского театра Денис Морозов рассказывает о своей театральной жизни и об особенностях балетной педагогики.

– Денис, Вы учились в Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. Какова была атмосфера в школе?

– Да, я учился в одной из старейших балетных школ мира. Моё обучение заняло 10 лет, из них два года в подготовительных классах. В этой школе атмосфера - самое важное и особенное. Она полна теплом, доброжелательностью, со своими традициями и своей историей.

– Как проходили занятия классическим танцем?

– Классический урок — основа классического танца, в ходе которого мы до деталей отрабатывали каждое движение. Один из важнейших аспектов — дисциплина, а также внимание и понимание происходящего в зале.

– Кто были Ваши преподаватели? Каковы были особенности их уроков?

– В младших классах я учился у педагога классического танца Людмилы Леонидовны Мельниковой, урок начинался с разогрева, балетной растяжки, и только после этого мы переходили к экзерсису. Константин Васильевич Шатилов, педагог средних и старших классов, не приветствовал растяжку,

делал акцент на вращение и требовал после вращения делать соскок в позу, то есть четко фиксировать окончание вращения. Виталий Юрьевич Цветков, педагог нашего выпускного класса, танцевал в то время в Мариинском театре, и при этом преподавал в Академии. Большинство движений он показывал сам. Мы всегда восхищались его большим прыжком и возможностью зависать в воздухе. Помню, он говорил нам: «Ну, что у вас не получается? Почему вы не можете?». Вставал — и раз! — прыжок! И полетел… А мы смотрим… Нас это потрясало.

– Какие его приемы Вы запомнили?

– Я помню, Виталий Юрьевич мне говорил: «Ты должен знать, что танцуешь и соблюдать стиль спектакля или pas de deux».

– Как повлияли педагоги-наставники на Ваше становление как артиста?

– Они мне дали школу, базу, фундамент. Педагог направляет в нужное русло, туда, куда следует двигаться. Педагог может посоветовать, как правильно исполнить ту или иную партию, но при этом он должен давать ученику возможность раскрыться. И, конечно, важно дать осознание того, что человек танцует. Каждое движение, которое необходимо воспроизвести на сцене, идет изнутри, я проговариваю его в себе. Когда я пришел в Михайловский театр и мне стали давать отдельные партии, я начал раскрываться как артист, но на той базе, которую мне дала школа.

Большую роль в моей жизни сыграла педагог Алла Евгеньевна Осипенко. Первое знакомство с ней состоялась во время работы над «Спартаком». Она вдохновляла нас, рассказывала, что и как сделать. Все любовные адажио с ней разучивались. Алла Евгеньевна учила не просто делать какую-то поддержку, а показывала, как правильно прикоснуться к партнерше, как взять ее руку, как ее погладить, как глаза закрыть, вздохнуть, чтобы было полное ощущение любви, настоящих чувств.

– Были ли у Вас идеалы или кумиры, на которых Вы равнялись?

– Конечно, были свои кумиры, артисты, которых мы считали божествами. Например, Барышников. У него феноменальные вращения!

Особенно мне нравится, как в знаменитом «Дон Кихоте», исполняя Танец с кубками, он в самом конце роняет бокалы — это впечатляюще выглядит. И юными артистами мы всегда подражали кому-то. У меня первого появился магнитофон, его приобрел для меня папа. Естественно, мы сразу начали все записывать на кассету. Перед дуэтным танцем, помню, у нас всегда было время обеда — где-то час-полтора. Мы приходили в балетный зал с кассетой, на которой записаны на 45 минут разные вариации, и вместо того, чтобы обедать, начинали исполнять эти вариации или просто выпендриваться друг перед другом кто как может: исполняли — кто Барышникова, кто — Нуреева, кто вариации из «Спящей красавицы» и многое другое. Любили гордо раскрывать позировки, как Фарух Рузиматов. Он исполнил в «Корсаре» 1-й арабеск, подняв ногу до самого потолка. И мы ему тоже пытались подражать. У Юрия Соловьева был великолепный прыжок, огромнейший прыжок! Он замечательно исполнял партию Голубой птицы. Мы учились у всех них, легенд русского балета, делать позы, прыжки, фиксировать жесты. Бегали в Мариинский театр на спектакли, смотрели выступления известных артистов. И, увидев что-то новенькое, мы, естественно, пытались повторить это в зале.

– Почему Вы решили связать свою жизнь, свою судьбу именно с танцем?

– О, изначально это было не мое решение, а моей крестной, которая услышала по радио, что идет набор в Ленинградское хореографическое училище и позвонила моей маме. Берут в первый класс с десяти, а мне на тот момент было восемь лет, и я пошел в подготовительный класс. Не в 9 лет, как принимали, а в восемь. Я тогда совершенно не планировал танцевать. В восемь лет мальчики хотят бегать, веселиться, играть. Я хотел стать милиционером. И когда родители сказали: «Поехали проверяться», я спросил: «Куда?», они ответили: «В школу милиции», а повезли в Хореографическое училище. После первого года обучения меня хотели отчислить, потому что я вообще ничего не соображал, у меня были совершенно другие интересы, я все время баловался. Меня оставили еще на один год, и я подтянулся, знал уже позиции. Папа много со мной занимался, растягивал. И с десяти лет я на улице уже не гулял…

У меня всегда были подготовительные и дополнительные занятия по классике. Даже придя в театр, я еще занимался дополнительно с Николаем Ивановичем Тагуновым — каждое утро до урока, который начинался в 10:00–10:15. Так что вся моя жизнь — либо в театре, либо на дополнительных занятиях.

– Не жалеете о том, что все сложилось именно так?

– Нет! Я очень этому рад. Благодарен родителям за то, что меня отдали в балет. Теперь без него никуда.

– Вы работаете в Михайловском театре. Каким образом складывалась Ваша карьера?

– Идет мой 20-й сезон в Михайловском театре. За это время я исполнил очень много ведущих ролей и ролей второго плана в крупных классических спектаклях, в балетах Михаила Мессерера, Николая Боярчикова, Олега Виноградова, Марии Большаковой, Георгия Ковтуна, Начо Дуато, Фаруха Рузиматова. Я начинал не с ведущих партий, был и в кордебалете. Помню, как пришел на работу вместе с Мишей Сиваковым, тоже нынешним солистом, и нам в первый день сказали: «Вы танцуете во втором акте «Сильфиды». И в сцене с колдуньей Мэдж мы исполнили партии ведьм. Вот так сразу, молниеносно я начал с самых низов, а первой моей значительной партией стал Тибальд в «Ромео и Джульетте».

– Как проходит Ваша подготовка к ролям? Как Вы их анализируете, создаете образ?

– Каждое утро — обязательный класс. Дополнительно я занимаюсь в спортзале, люблю эллиптический тренажер. Далее идут постановочные репетиции к спектаклю, здесь уже все индивидуально, в зависимости от роли, ведь каждая роль требует определенного подхода и образа. Знание литературных источников, музыки тоже очень важны. Я всегда составляю характеристику своего персонажа.

– А какая Ваша любимая роль?

– Одна из самых любимых работ — Спартак в одноименном балете в постановке Георгия Ковтуна. Грандиозный, масштабный спектакль. Его декорации и костюмы полностью передавали эпоху Рима. Но в то же время он сложный, основанный на современной хореографии, и был рассчитан только на виртуозных солистов. «Спартак» — это настоящий мужской балет. Балетмейстер поставил

невероятно динамичные и зрелищные бои — сложные, опасные, тяжелые. У нас облегченные титановые мечи, и во время боевых сцен даже летят искры. Партнер должен, как и ты, осознавать, что если что-то пойдет не так, то это может обернуться травмой. На каждый такт – удар, прыжки, трюки. Сам спектакль был поставлен в 2008 году в Михайловском театре, прошло 10 лет, и мы сейчас начинаем вспоминать его, возвращать на сцену для премьеры осенью 2018 года. И, представляете, насколько каждое движение было отточено, выработано до мелочей, что спустя 10 лет все это очень быстро вспоминается? Те же бои. Я был в шоке, когда осознал это. 10 лет прошло, а музыка заиграла — и тело автоматически заработало, как положено. А музыка — она прекрасна! Она завораживает своей звучностью и красотой.

– Изменилось ли что-то после «Спартака»? Что Вы смогли открыть в себе?

– В балете все время приходится доказывать, что ты можешь, что ты первый, что ты готов, что ты достоин. С приходом в театр нового руководства в 2007 году исчезли практически все балеты, в которых я танцевал сольные партии. Начался другой этап моей жизни. Было сложно, потому что пришлось заново завоевывать внимание и показывать, что я могу танцевать ту или иную сольную партию. И в балете «Спартак» я вырос, вырос как артист. Я совершенно по-другому стал себя ощущать, потому что это непростой спектакль. В первом акте находишься на сцене практически целый час. Сначала первый монолог, потом действие переходит в гладиаторскую школу, после школы оно перетекает во второй монолог с тигром, потом восстание, потом маленькое адажио, потом вариация. И это, конечно, тяжело.

– Денис, а что Вас вдохновляет? Что помогает творить на сцене?

– Вдохновляет всё: сцена, зрители, зал, свет. Балетная жизнь очень интересна… Всегда хочется возвращаться, творить. Сама работа, театр вдохновляют. Перед спектаклем сначала идешь в костюмерную, потом в гримцех. Там всегда весело, там всегда ярко, все доброжелательны – и в это время постепенно, поэтапно я настраиваюсь на спектакль. Но самое волнительное — три секунды перед выходом

на сцену, когда ты стоишь за кулисами… Сердце начинает биться, волноваться… И затем выходишь — всё! Как будто что-то лопается внутри. На тебя льется свет софитов, слышатся аплодисменты. А что может быть лучше для артиста, чем аплодисменты? И крики «браво». Все это и вдохновляет.

– Гримируетесь сами?

– У меня есть гример Леночка, с которой мы работаем вот уже лет десять, если не больше. Я прихожу, говорю, что танцую, и она уже знает, что надо делать, дополнительно ей объяснять не нужно. Но я могу и сам наносить грим. А если это балеты Начо Дуато, то он совершенно не требуется. Там хватает тональника и чуть-чуть глаза подвести. Начо Дуато, придя в театр, сразу сказал: «Никакого грима! Никакого геля для волос! Все естественно!» А у меня в то время были шикарные длинные волосы, еще и вьющиеся. Если их гелем не увлажнить, то они становятся чересчур пышными. Помню, я танцевал в первой постановке Начо Дуато в России – «Nunc Dimittis». И вот после сценической репетиции, уже в костюмах, он подходит и говорит: «Денис, может, все-таки чуть-чуть геля?» Я ответил: «Ok!» (смеется). Начо Дуато очень коммуникабельный, при общении нет никакого барьера, страха. Я все время хотел с ним репетировать.

– Были ли роли, которые не очень нравились? Как Вы к ним готовились?

– Маленьких ролей не бывает. Каждая роль по-своему интересна и требует творческого подхода.

– В Михайловском театре Вам довелось работать с Николаем Николаевичем Боярчиковым. Что Вы можете рассказать о нем как о балетмейстере?

– Я с радостью работал с ним, так как считаю его безумно талантливым человеком. Николай Николаевич всегда приходил на репетицию с тетрадкой, где у него были балетмейстерские зарисовки, записи танца. Он всегда приходил с готовым текстом. Мы точно исполняли его хореографию, его задумки. Всё было идеально разложено по музыке. Репетиции проходили в теплой атмосфере.

– Довольны ли Вы сложившейся судьбой, тем, что работаете в Михайловском театре?

– Труппа замечательная, я очень рад и горжусь, что работаю

в Михайловском театре.

– Вы танцуете как в современных постановках (одноактные балеты Начо Дуато, например), так и в классических. Каким из них Вы отдаете наибольшее предпочтение и почему?

– Классика с самого начала была заложена во мне. Классический балет, классический танец… Мы «болели» ими, хотели исполнять. После выпуска, попав в Михайловский театр, я танцевал практически только классику. В 2011 году в театр пришел Начо Дуато. До этого момента к современной хореографии я вообще никак не относился. У меня не было возможности ее исполнять. Это совершенно другой хореографический язык, там иначе работает тело. Классический танец основан на определенных строгих правилах, а в современной хореографии всё по-другому. И с приходом Начо Дуато было непросто перейти к этой новой хореографии. Первые полтора года было тяжело понять, что он от нас требует. Однако, поняв новую пластику, я немножко по-другому стал танцевать и классику. Вообще-то был очень сложный период для меня. То же самое, что прийти в Академию и начать заниматься с нуля, только уже не классикой, а познанием современной хореографии.

– В создании образа, в создании спектакля, что идет от хореографа, а что от исполнителя?

– Хореограф ставит задачи для осуществления своей задумки. У каждого танцовщика личная манера исполнения, она вносит колорит индивидуальности.

– Сейчас Вы учитесь на педагога. Почему Вы избрали именно этот путь?

– Такое решение пришло со временем. Изначально был посыл японской стороны: меня попросили дать мастер-классы. С 1998 года я ездил в Японию с театром на гастроли, и там появились знакомые, потом у меня появился менеджер – он предлагал мою кандидатуру в разные танцевальные студии. И однажды во время гастролей мне прислали договор с просьбой о проведении трех пробных уроков. Я согласился. Естественно, пришлось готовиться. Я учился у своих педагогов: с уроков классики запоминал какие-то комбинации, что-то записывал, что-то свое добавлял. Шесть лет назад, помню, готовился к одному из таких занятий с переводчиком, и все прошло

настолько благополучно, что я серьезно задумался о том, чтобы заняться педагогической деятельностью. После этого и началось мое обучение уже на педагогическом факультете Академии А. Я. Вагановой.

– Итак, Вы преподаете в балетной школе в Японии. Что Вы можете сказать о японской методике преподавания? И насколько велики отличия от русской школы?

– В Японии по всей стране очень много балетных студий. Частные школы открывают японские танцовщики, освоившие мастерство в Европе; лучшие педагоги учились в нашей Академии русского балета. Отличия от русской школы значительны и видны сразу: начиная от от основ классического танца, позировок рук, положения корпуса, головы. В Японию езжу три-четыре раза в год. Времени на все не хватает, приходится совмещать каким-то образом. Но в то же время это и вдохновляет, я тоскую без работы. Всегда должно быть новое, к чему нужно стремиться, артист должен искать, должен развиваться, для него гибельно, если этого нет.

– А общение происходит через переводчика или Вы сами можете изъясняться по-японски?

– Сейчас у меня есть переводчик в Японии для делового общения. Но урок я совершенно спокойно даю на японском языке, потому что уже очень долго там преподаю. Да и невозможно все время просить, чтобы переводили во время классики, ведь надо делать замечания здесь и сейчас, а не останавливать учеников. С переводчиком урок может стать в два-три раза длиннее.

– Как проходят занятия в школе? Привносите ли Вы что-то новое или остаетесь верны традициям?

– К каждому ученику нужен свой подход, свой метод. Уровень их подготовки разный. В принципе, уроки даются спокойно, стабильно. Дети понимают. У японцев огромный интерес к русской балетной школе, к ее традициям. Балет — очень сложное и требовательное искусство. Больше всего мне нравится в японцах работоспособность, дисциплина и выносливость. Они с упорством осваивают наши традиции. Каждый из них мечтает обучаться балету в России и танцевать на сцене русского балетного театра. Сама школа русская, все преподается по методике А. Я. Вагановой. Всё, чему

меня научили мои педагоги, я передаю детям. Основа должна быть основой. Никаких отклонений. Да, я за сохранение традиций. Школа должна сохраняться, но также и развиваться.

– Какие творческие проекты есть у Вас на будущее?

– На протяжении многих лет я работаю в компании Japan Ballet Competition, где принимаю участие в качестве члена жюри. И вот совместными силами с директором конкурса Йоко Ямаширо мы осуществили мечту юных воспитанниц: в августе в Санкт-Петербурге пройдут мастер-классы для японских танцовщиц, с участием таких педагогов как Ю. Махалина, Н. Сологуб, Ю. Смирнова, Ю. Зайцева. Завершится этот проект 19 августа на сцене Дворца культуры им. Горького. Петербургский зритель увидит, как исполняют классический балет японские балерины. В программе вечера два спектакля: шедевр Мариуса Петипа «Пахита» и новая постановка Владимира Романовского «Кармен». Это и есть один из моих предстоящих проектов.

Дильназ Закиева
Бакалавриат, I курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки. Курс Балетная критика. Задание «Интервью».
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения.

ПЕДАГОГИКА С ИТАЛЬЯНСКИМ АКЦЕНТОМ

Раздался звонок. Юноши, готовясь к занятию, проходят в класс. Начинается урок классического танца у Фетона Миоцци, или как называют своего преподавателя ученики, да и все мы в Академии — Федора Ивановича.

– ***Вы родились в Риме. Расскажите, пожалуйста, как начался Ваш путь в балетном искусстве.***

– Да, я родился в Риме. Оказался в балете случайно — в будущем я представлял себя врачом. У меня танцевала мама. А я, как многие дети, посещал уроки гимнастики, кружки по плаванию. Помню, говорили, что я способный мальчик. И мама предложила заняться балетом. «Если не понравится, — сказала она, — перестанем ходить». Мы решили попробовать. Так я начал танцевать. Конечно, позже, чем остальные, тогда мне было уже 14 лет, тогда как другим по 11. Вскоре я начал слышать похвальные отзывы, во мне отмечали талант. Я окончил Академию балета в Риме, где выиграл стипендию на конкурсе. Был предложен выбор последующей учебы в одном из городов: Лондоне, Париже, Москве, Петербурге, Гаване.

– ***Как же Вам удалось сделать выбор среди такого количества вариантов?***

– Ну, Куба отпала сразу — мама была против. В Лондоне тогда работали русские педагоги, поэтому мне посоветовали отправиться в Россию. Я выбирал между Петербургом и Москвой. В Москве курсы тогда вел один из лучших преподавателей — Петр Пестов.

Мне посоветовали поехать учиться к нему. Я настроился на Россию. Но тут к нам в Академию приехала Ирина Александровна Трофимова, которая уговорила меня отправиться в Петербург. Тогда я был поклонником Фаруха Рузиматова и Михаила Барышникова. Я думал, что следует ехать в Петербург, ведь такие великие люди закончили Академию Русского балета. Это меня вдохновляло, и я решил учиться в Петербурге. Преподавал у меня Юрий Иванович Умрихин, замечательный педагог, который дал мне очень много. На выпускном я танцевал па-де-де из «Дон Кихота».

– ***Что же было после окончания Академии?***

– После учебы я был приглашен в Мариинский театр, где тогда формировалась вторая труппа совместно с Фондом Леонида Якобсона. Там восстанавливались шедевры русского балета — постановки Л. В. Якобсона. Олег Виноградов, художественный руководитель, пригласил меня в эту труппу. Я танцевал такие номера, как «Мазурка», «Па де труа» на музыку Дж. Россини, «Блестящий дивертисмент» на музыку М. Глинки, «Свадебный кортеж» на музыку Д. Шостаковича; все это дало мне большую возможность вырасти актерски и технически. А параллельно я танцевал на основной сцене Мариинского театра. Сначала стоял в кордебалете, правда, недолго. А далее начались сольные партии: па-де-де в «Жизели», па-де-труа в «Лебедином озере», партия Шута в «Легенде о любви». При Фонде Якобсона с нами работали Татьяна Квасова, Игорь Кузьмин, Игорь Хохлов, Мансур Еникеев — они передавали свои навыки, показывали то, что когда-то танцевали сами.

– ***А как Вы оцениваете то время, когда работали во 2-й труппе?***

– Это был достаточно интересный период, но репертуар Фонда Якобсона рассчитан на более сформировавшихся артистов. Можно сказать, что для меня это было немного рановато. После выпускного мы все мечтаем танцевать классику, а постановки Леонида Якобсона, хоть и классика, но своеобразная. Я даже сомневался, думал, что такой репертуар — не мой. Однако Олег Виноградов переубедил меня, и, действительно, благодаря такому сценическому опыту я окреп как танцовщик и как артист.

– Мне известно, что со своей супругой, Ириной Бадаевой[1], Вы познакомились благодаря балету. А как это было?

– Во время одной из репетиций номера «Вечная весна» из якобсоновского цикла «Роден» партнер Ирины Бадаевой не пришел, меня поставили танцевать вместе с ней. Я тогда был совсем молодой, только после Академии. Одна поддержка не получалась, и я дал свои советы, что моей партнерше не понравилось. Такая была наша первая встреча. Ну, а потом мы готовили вместе па-де-де из «Фестиваля цветов в Дженцано» и начали общаться. Мы много просматривали записи наших репетиций, корректировали друг друга, и вот, как бывает, партнеры по работе стали партнерами и в жизни.

– Как же проходила Ваша совместная карьера?

– В число наших дуэтов входили номера из балетов «Бабочка», «Маркитантка», «Венецианский Карнавал», «Grand pas Classic» на музыку Ф. Обера. Нас называли «фарфоровой парой». Танцевали мы много, были приглашены в разные труппы театров Петербурга. Под конец карьеры задумались о будущем и решили учиться на педагогов. Художественный руководитель Академии Русского балета в то время Алтынай Асылмуратова пригласила сначала супругу, а затем меня преподавать в Академии. И вот, с 2008 года, уже 10-й год мы здесь работаем.

– Расскажите, как продвигается преподавательская работа?

– В этом году я выпускаю класс, в котором у меня два талантливых ученика. Они финалисты «Приза Лозанны». Давиде Лориккио стал лауреатом этого конкурса, а Эрвин Загидуллин также получил премию в «Ваганова PRIX». Я обожаю преподавательскую профессию, ведь у меня были очень хорошие педагоги: Юрий Умрихин, Владилен Семенов, Марат Даукаев, это великие люди, научившие меня многому. И сейчас, естественно, я это передаю своим ученикам.

---

1 Бадаева Ирина Ивановна в 1980 г. окончила Академию Русского балета им. А.Я. Вагановой (педагог Т.А. Удаленкова) и была принята в труппу Мариинского театра. В 1997 г. награждена премией имени Л. Мясина «За чистоту классического танца» (Италия). В 2001 г. с отличием окончила педагогическое отделение Академии Русского балета по специальности «педагог-репетитор» (педагоги И. Трофимова, Н. Дудинская, Н. Гончарова). С 2007 г. педагог классического танца в Академии Русского балета.

– А тяжело ли преподавать?

– Профессия педагога кардинально отличается от профессии артиста. Часто бывает: великие артисты не могли быть хорошими педагогами, и, наоборот, артист, может быть, средний, становился очень талантливым учителем. Конечно, бывали и исключения, когда сочеталось в человеке и то, и другое.

Преподавать — очень сложно, потому что мы работаем с детьми, а не с артистами. Быть педагогом артиста легче, ведь техника отработана, нужно лишь немного поработать над образом; можно сказать, что такая работа более артистическая, более приятная. А с детьми надо возиться долго. Их следует поставить на ноги, особенно, если ведешь уроки в младших классах. Но я, к счастью, не вел у них никогда! Я всегда преподаю, начиная со средних классов — и старше. Тем не менее, их тоже надо многому учить. В обязанности педагога входит задача объяснять технику, показывать, куда направлять голову, в какой момент нужно отталкиваться. Это непросто. Кроме того, начиная с 14-15 лет, у мальчиков — переходный возраст, они растут, сопротивляются. Приходится все время их воспитывать.

– В чем же заключается главная трудность Вашей профессии?

– Молодые люди сейчас воспитаны не так, как мы. В мое время для нас педагог был всем, сейчас же у детей меняется это представление. Когда я учился, у нас не было других интересов кроме балета, поэтому мы им занимались усиленно. С учениками приходится держать строгую дисциплину. Со стороны может показаться, что я слишком придирчив, иногда в классе я веду себя просто как Цербер, но только так я могу держать порядок и требовать необходимое. Также непростой задачей является то, что к каждому в классе требуется индивидуальный подход. Да, замечания — общие, но ведь все люди — разные, у каждого свой характер. Надо строить урок так, чтобы он подходил всем. Помимо этого, нужно учить программу, которая очень большая, особенно в средних классах.

– Наверняка, Вы сравнивали учебу в Италии и России?

– Да, конечно. Тогда Академия балета в Риме была ориентирована на Московскую школу балета, так как большинство наших преподавателей заканчивали ГИТИС. Основной состав педагогов был приглашен из Москвы, мне, например, в средних классах посчастливилось

учиться у Ольги Васильевны Лепешинской. Римская Академия в мое время была на очень хорошем уровне. Сейчас, к сожалению, она пошла на спад. Жаль, конечно. Я же попал тогда удачно: во время моего обучения культуру очень поддерживали, помогая финансово. Сравнивая с учебой в России, можно сказать: требований здесь было больше. Но я благодарен Академии в Риме за то, что получил хорошую базу, которую смог развивать в Академии Русского балета. Во время моей учебы здесь царила другая атмосфера, ведь было тяжелое время — 90-е годы, перестройка. Меня спасал балет — огромные нагрузки отвлекали. Благодаря репетициям, подготовке к выпускному экзамену я забывал о трудностях.

– ***А что Вы думаете о жизни в России в целом?***

– Когда я приехал, уровень жизни в Европе и России был разным. Помню, что все удивлялись, почему я постоянно улыбаюсь, ведь жизнь такая тяжелая. Сейчас, я думаю, качество жизни в России подравнялось и люди стали больше улыбаться! Вообще я очень люблю русский народ: это такие душевные люди. Даже в непростое время моей учебы они меня поддерживали. Я чувствовал теплое отношение со стороны, сплоченность вокруг, что меня удивляло, ведь у нас в этом плане, люди сами по себе. Даже сейчас я замечаю: каждый готов прийти на помощь, это очень хорошее качество русских людей.

Антонина Малмалаева
Бакалавриат, I курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки. Курс Балетная критика. Задание «Интервью».
Педагог Л. И. Абызова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры балетоведения.

ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННОСТЬ И НАГЛОСТЬ В ПОРТРЕТЕ ХОРЕОГРАФА

Вот он, молодой, амбициозный и живой. Многие думают, что Живой — это псевдоним. Однако уверяем, что это даже не фамилия, а нечто большее.

– ***Илья, что изменилось в жизни после успешной премьеры балета «Времена года» в Мариинском театре? Ваш балет номинирован на «Золотую маску».***

– На самом деле, изменилось практически всё. Спектакль получил хорошие отзывы критиков, зрителей. Тому доказательство четыре номинации, выдвинутые на премию «Золотая маска». Безусловно, эмоциональный подъем, уверенность в себе — те вещи, которые во мне укрепились. Представляете же, хореограф, выступающий лишь в рамках Workshop, получает возможность создать крупный театральный проект… К тому же, успешный. Естественно, появилась уверенность в себе, а помимо нее — жажда. Жажда новых постановок. Я ее чувствую и в эту сторону двигаюсь.

– ***Всё удалось, что было задумано, или что-то хотелось бы изменить?***

– Наверное, всегда что-то хочется доделать, что-то подправить, где-то поменять местами. Не зря говорят: «Лучшее — враг хорошего». Я считаю, что, воплотив постановку, наверное, не стоит гнаться за каким-то идеалом, что-то постоянно менять, переправлять. Так можно до бесконечности. Всегда есть к чему придраться, особенно, если ты человек, критичный к своему творчеству и к самому себе.

Не буду лукавить: выпустив спектакль «Времена года», какие-то «супер-крохотные» нюансы я подчистил после премьеры, но глобальные изменения в плане хореографии, изменения частей, фрагментов балета — я не вносил. Лучше сделать что-нибудь новое.

– Талант — талантом, а как зарекомендовать себя, чтобы дали возможность реализовать постановку?

– Что могу сказать… Я шел к премьере пять лет. В 2013 году я первый раз принял участие в «Мастерской молодых хореографов». Собственно, это и был первый год проекта. В 2017 состоялась премьера «Времен года». На вопрос «как зарекомендовать себя?», ответа я не смогу дать, потому что всегда есть конкретные вещи, которые нужно или не нужно сделать, чтобы вписаться в определенные рамки… Видимо, я зарекомендовал себя как-то, раз все получилось.

– Сталкивались ли с завистью в мире хореографов?

– Нет. Не сталкивался.

– Илья, 10 лет прошло с момента вашего выпуска из класса Геннадия Наумовича Селюцкого в Академии Русского балета. Расскажите о самом важном: что удалось почерпнуть от своего педагога?

– Геннадий Наумович творческая личность. При своем даровании танцовщика он стал и педагогом, и репетитором в Мариинском театре. Это бесценно, я считаю. Он не только рассказывал, как сделать движение, а готовя с нами какую-либо партию или отрабатывая комбинацию, говорил, что нужно прочувствовать, оттолкнуться от музыки, нужно обязательно понять, что происходит, объяснял, какой эмоциональный фон у каждого pas de deux, у каждой вариации... Для моего творческого пути это стало полезным. Одно дело послушать музыку и придумать движения, которые «ложатся» на нее, но для меня гораздо важнее понять музыку, представить себе эмоциональный фон, ряд картинок. Геннадий Наумович научил чувствовать, а не слушать.

– Удается совмещать карьеру танцовщика и балетмейстера?

– Как видите, удается!

– Ваши постановки рождаются от музыкального произведения или музыку ищете на основе идеи?

– Трудно сказать! Я больше склоняюсь к музыке. Всё с нее начинается. Когда слышу красивую музыку, я могу представить, что могло бы быть. С идеей еще не сталкивался. Возможно, просто еще не родилась такая идея, под которую я бы хотел найти музыку.

– Как думаете, должен ли хороший балетмейстер опираться на мнение зрителя? Например, если вспомнить Нижинского и его «Весну священную».

– Что значит опираться на мнение зрителя? Всегда есть те, кто найдет что-то плохое в спектакле, и есть те, кто найдет что-то хорошее. Я, например, не скажу, что болезненно, но очень остро воспринимал критику. Еще в школе мне казалось, раз так говорят, значит, наверное, правда. Если сказали: «Плохо!», «Недостаточно!», значит нужно бороться. Думаю, в этом есть определенная правда, потому что всё то, что мы воспринимаем, оно дается нам не просто так. А с другой стороны, какого-то фанатизма, если сказали, что твоя работа недостаточно хороша, сидеть и винить себя смысла не имеет, ведь это субъективно. Конечно, к мнению наших и зарубежных критиков, я прислушиваюсь. Так как «Времена года» - первый мой крупный проект, и критика положительная, я чувствую себя довольно спокойно. Зрители оставляют очень хорошие отзывы в социальных сетях. Есть девушка, написавшая, что каждый раз посещает балет «Времена года» и будет ходить еще. Прошел десятый спектакль. Может не правда, конечно, но очень приятно, знать, что ты вдохновляешь людей, возможно приходящих в театр именно за этим.

– Что думаете о балетных интерпретациях? Хотели бы воплотить свое видение, например, балета «Лебединое озеро»?

- Я всерьез задумался о том, чтобы сделать сюжетный спектакль. У меня есть идея. Вдохновила, во-первых, прекрасная музыка, во-вторых, сюжет. Это будет балетная комедия. Есть серьезная почва для размышления. Я хотел бы поработать в рамках сюжета, опираясь не на свои фантазии, а иметь перед собой либретто, литературный источник. Мне кажется это интересно.

– Будем надеяться, что у Вас все получится! Когда же зрителям ждать новую постановку?

– Надеюсь, что получится! Это как раз к вопросу об интерпретации. Я загорелся идеей создать балет «Пульчинелла». Во-первых, прекрасная музыка, потому что это вовсе не тот Стравинский, слышать которого мы привыкли. Во-вторых, на мой взгляд, балетная комедия, в данном случае, комедия масок — безумно интересно! Вот такую примерно работу и ждать!

– Вопрос для наших студентов-балетмейстеров: как вам кажется, какой чертой должен обладать начинающий хореограф?

– Сложный вопрос! Я бы сказал: целеустремленностью, но есть еще одно слово…наглость. Но хочу, чтобы все меня правильно поняли. В данном случае, эти качества должны быть в синтезе. Если ты не попытаешься заявить о себе, не попытаешься обратить на себя внимание, то выпадет минимальный шанс того, что всё само к тебе придет. А если это такой человек как я, которому никогда ничего просто так не доставалось, то наглость обязательно понадобится. В хорошем смысле, безусловно (смеется)[1].

1Замысел И. Живого воплотился. Балет «Пульчинелла» увидел свет в рамках «Творческой мастерской молодых хореографов». Премьера 11 июля 2018 г. и была принята положительно. В частности, Л. Абызова писала: ««Пульчинелла», безусловно, знаковая веха в работе Живого. Сюжетный балет, да ещё и комедия – уже неординарное событие по нынешним временам. Но не только выбором жанра отличился хореограф. Главное достоинство постановщика – понимание стиля комедии дель арте. Подчеркнутая зрелищность театра масок, непринужденное веселье, импровизационная живость коллективного действа скрашены у Живого чувством меры, позволяющим обходиться без грубых буффонных шуток и дозированно использовать трюки». Абызова Л. Вечер на шестерых / 2018. 17.07. https://musicseasons.org/vecher-na-shesteryx/

Елизавета Щепелева
Магистратура, 1 курс. Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство». Профиль «Теория и история хореографического искусства».
Педагог К. А. Азеева, преподаватель кафедры балетоведения

ДЖОН УИВЕР: ТРУДЫ ПО ТЕОРИИ ТАНЦА

В Англии XVIII века большой популярностью пользовался драматический театр [1]. Балет, уже ставший излюбленным жанром во Франции (вечной сопернице Англии), еще не успел окрепнуть и не имел самостоятельной, хорошо подготовленной балетной труппы. В качестве исполнителей приглашались танцовщики из-за рубежа. Однако «бытовой танец (входивший в систему воспитания привилегированных классов), и театральный танец в разных формах обладали высоким спросом среди населения страны» [2, с. 183]. Первым, кто стоял у истоков английского балетного театра, был Джон Уивер, английский танцовщик, балетмейстер и теоретик, впервые заявивший о себе в начале XVIII столетия.

Джон Уивер родился 21 июля в 1673 году в семье танцмейстера. Согласно исследованиям В. М. Красовской, А. Гэста, С. Д. Коэн, М. Х. Уинтер – у кого Дж. Уивер учился хореографии — неизвестно. Предположительно это мог быть некий мистер Айзак, к которому Уивер обращается в предисловии и заключении к «Орхесографии»[1], а также упоминает его как сочинителя танцев в книге «Коллекция бальных танцев» 1706 года.

В качестве танцовщика Уивер работал в городе Шрусбери. В 1700 году отправился в Лондон, где стал известен как исполнитель комических ролей. В его репертуаре числились модные в то время

1 Труд французского танцовщика, педагога и хореографа – Рауля Фёйе, опубликованный в Париже в 1700 году и переведённый Уивером на английский язык в 1706 году.

персонажи итальянской комедии dell'arte — Арлекин и Скарамуш, которых позднее он использовал в своей первой балетмейстерской работе — «Проделки трактирных плутов» (1702).

В начале XVIII века в Англии танец существовал как форма развлечения, балет ещё не был возвышенным искусством, доведённым до идеала, и находился на уровне увеселительного представления, не несущего в себе духовных ценностей для обогащения внутреннего мира человека. Ни о каких поисках неземного в танце пока речи идти не могло, однако стали предприниматься попытки осмыслить это искусство и возвысить его до уровня музыки и литературы. Уивер относился к танцу более серьёзно, чем его современники, из-за чего на несколько лет балетмейстеру пришлось оставить практическую деятельность и углубиться в теорию.

Значительным шагом в истории развития балетного театра стали труды Уивера: «Краткий трактат о времени и каденции в танцах» (1706), «Очерк истории танцев» (1712), «Беседы по анатомии и механике танца» (1721) и «История мимов и пантомим» (1728). На сегодняшний день они не имеют полного перевода на русский язык. В книгах Уивера обнаруживается прогрессивность взглядов балетмейстера, их современность и актуальность. Накапливая знания и учась на собственных ошибках, Уивер постепенно пришел к идее создания серьёзного балета. Он стал первым, кому в условиях эпохи Просвещения удалось осуществить постановку спектакля, решенного только средствами хореографии, исключая использование вокала и декламации. Но подобные новинки были отрицательно восприняты публикой, из-за чего хореограф был вынужден выполнять работу в соответствии с требованиями Королевского двора. Балетмейстер не мог смириться с такими условиями работы и все больше времени отдавал изучению теории танцевального искусства.

В 1706 году впервые был опубликован его труд — «Краткий трактат о размере и кадансе в танцах», где автор широко апеллирует музыкальными терминами, говорит о размерах и длительностях в музыке, о её роли в танцевальном искусстве. Балетмейстер в совершенстве определял точный размер музыки для жиг, менуэтов, паспье и других видов танца, указывая необходимое количество тактов для исполнения того или иного движения. Это свидетельствует о том,

что к началу XVIII века существовала необходимость в привязке танцевальных движений к музыке, а также позволяет говорить о высоком уровне знаний Уивера в области музыки.

Сегодня вопрос о связи музыки и танца в балетном искусстве по-прежнему остается актуальным. Уже после Уивера, в «Письмах о танце» (1761) Жан-Жорж Новерр сделал акцент на необходимости сотрудничества балетмейстера и композитора. Прямого подтверждения того, что Жан-Жорж мог обращаться к тестам английского балетмейстера — нет. Но мы можем предполагать, что Новерр знал о книгах Уивера и мог пользоваться ими в ходе разработки собственной теории балета.

В 1712 году, в Лондоне, был опубликован еще один теоретический труд Джона Уивера — «Очерк истории танцев», где в каждой главе автор рассматривает историю развития танцевального искусства с различных ракурсов, говоря о пользе танца для здоровья, для воспитания нравственности и улучшения умственных способностей. Все аспекты значения танца в книге освещены с философской и этической точки зрения.

В первую очередь Уивер пишет о танце, как об оздоровительном комплексе упражнений и способе облагораживания личности. Теоретик подробно рассказывает, каким образом занятия хореографией могут повлиять на становление индивидуальности человека. Он отмечает, что танец не случайно являлся одной из основных дисциплин в образовании, и в доказательство этого приводит слова Джона Локка: «Ничего не является для меня более подходящим, что можно было бы дать детям, чем танец, чтобы они стали уверенными и дисциплинированными; чтобы возвысить их над их же возрастом; я думаю, их следует учить танцевать, как только они становятся способны к обучению. Обучение это состоит не только из освоения внешней грациозности движений, и я не знаю как, но это даёт им умственное развитие, хорошие манеры (умение держать осанку) лучше, чем любой другой предмет» [Цит. по: 3, p. 17-18].

Подобно выдающимся деятелям эпохи итальянского Возрождения (Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Рафаэлю Санти и другим), почитавшим искусство античности, Джон Уивер искал истоки сущности танца в древнегреческой мудрости. Он

пытался проникнуть в глубины танцевального искусства через философию античности и Священные Писания. Уивер обращается и к мыслителям XVI века – Целиусу Родигинусу[1], Сэру Томасу Элиоту[2], Жюлю Скалигеру[3], уделявшим танцу особое внимание в системе образования, преимущественно в подготовке юношей — будущих воинов. Но сам теоретик отмечал важность танца в обучении детей обоих полов.

В поисках ответа на вопрос о смысле танца и о его значении, Уивер исследует Священные Писания и, в связи с этим, предлагает различать понятия танца, исполнение которого уместно в определенный момент, в определенное время и танца так называемого «греховного», к которому в Средние века относили танцы «похотливые и сладострастные» [3].

Обнаружив, что не всякий танец считался нечестивым, Уивер, в доказательство, приводит примеры с танцевальными сюжетами о пророке Моисее, о царе Соломоне и царе Давиде: «Если бы танцы, таким образом, были бы вне закона, Бог не позволил бы их исполнять, и Соломон не сказал бы: «Время танцевать» [3, p. 63].

На основании проведенного исследования автор «Очерка истории танцев» делает следующий вывод: «Итак, хотя духовные отцы провозглашали против этого увеселения [т.е. танца]; всё же я считаю доказанным, что очевидно это относилось только к грубым и сладострастным танцам и считалось опасностью инфицироваться язычеством в те времена. Но действительно, в торжественных праздниках и встречах друзей и родственников, ничего не могло быть более скромного, более приличного или более гражданского [чем танец], где последняя склонность к распутству считалась грубостью и плохими манерами» [3, p. 67].

Поиски истоков возникновения танца приводят Уивера к заключению, что дать точный ответ, где и когда именно зародился таец — невозможно. Этот процесс протекал параллельно в нескольких

1 Целиус Родигинус (1469 – 1525гг.) - венецианский писатель, профессор греческого и латыни.

2 Сэр Томас Элиот (1490 – 1546гг.) - английский дипломат и ученый.

3 Жюль Скалигер (1484 – 1558гг.) - итало-французский гуманист: философ, филолог, естествоиспытатель, врач, астролог, поэт.

частях света, и в качестве прародителей этого искусства могли выступать несколько наций — египтяне, греки, евреи. Где-то танец возникал, как часть ритуала богослужения, где-то — как одна из дисциплин обучения воинов (греки, римляне), где-то — как развлечение, а где-то даже — как особый способ общения.

Автор рассматривает естественные процессы жизнедеятельности, призывая в танце подражать природе. Уивер пишет, что в натуральной среде не существует хаотичного движения, везде есть упорядоченная, законченная форма — пусть то кровеносная система человека, по которой движется кровь, или транспортная система растений, по которой движется сок, или даже система движения планет и звезд в космосе. Все найденные им связи танца с Божественным и природным, все выводы, сделанные на основании исследования значения танцевального искусства в жизни людей, остаются актуальными.

В заключении Уивер пишет о современном ему танце, т. е. о танце начала XVIII века, и отмечает, что последний еще не достиг уровня танцевального искусства античности. Здесь же он вновь упоминает имена Бошана и Фёйе, отдавая им первенство в создании профессионального сценического танца и танцевальной школы, и отмечает необходимость перевода трактата Фёйе, так как именно он, по мнению Уивера, довёл искусство танца до «Великого Совершенства» [4, p. 1].

Автор очерка использует не только теорию, разработанную ранее, но и предлагает собственную классификацию сценического танца, подразделяя его на 3 вида: серьезный (т.е. тот, который преподается в школах), гротескный (т.е. более сложный, чем серьезный, рассчитанный на сцену и занимающий большую часть времени в операх-балетах[1]) и театральный танец (т.е. священное подражание римской пантомиме; отличается от гротескных, поскольку последние представляют образы людей, их страсти и манеры, а первые — объясняют целые истории действием).

Важно отметить, что в последней главе очерка Уивер говорит о качествах, которыми следует обладать каждому постановщику

1 Музыкально-театральный жанр, сложившийся во Франции на рубеже XVII-XVIII веков и характерный для придворного театра («Королевской академии музыки») этого периода.

танцев, т.е. техникой исполнения танца, а также знаниями в области истории, литературы и философии. Это то, о чем спустя почти полвека в «Письмах о танце» напишет Жан-Жорж Новерр.

Автор призывает всех будущих постановщиков танцев обращаться к древнегреческому театру, так как, по его мнению, именно античный театр обладал в совершенстве способом передачи чувств и эмоций посредством языка жестов, пантомимы и пластики тела. Уивер выражает надежду, что его труды найдут отклик у современников и у будущих поколений, и танец, наконец, сможет обрести своё место в ряду таких искусств, как живопись, музыка и литература.

Джон Уивер — один из первых, кто заговорил об идее действенного танца, приблизившийся на шаг к революции в области балетного искусства.

«Опыты Уивера возникли в связи с эстетическими запросами времени и перекликались с практикой современного искусства. Достаточно вспомнить труды Попа и Аддисона. Достаточно заметить, что пластика пантомимного жеста у Уивера во многом совпадала с идеями Томаса Беттертона о пластике драматического актера, изложенными в книге анонимного автора «Жизнь мистера Томаса Беттертона». К хореографии эти идеи прилагались впервые и во многом оказались преждевременными. Жанр серьезного действенного балета не закрепился на английской сцене» [2, с. 196].

За «Очерком истории танцев» 1712 года Уивер публикует еще два своих труда — «Беседы по анатомии и механике танца» 1721 года (подробно рассмотренные в книги П. А. Силкина «История становления и развития теории и практики профессионального обучения классическому танцу» [5]), где автор описывает и систематизирует французские па, используя английскую терминологию, детально разбирает исполнение движений с анатомической точки зрения. И второй — «История мимов и пантомим» 1728 года, где Уивер вновь предлагает классификацию танцев, говоря о ней более развёрнуто, чем в «Очерке истории танцев».

Спустя полвека, благодаря «Письмам о танце» Жана-Жоржа Новерра, балет занял свою нишу среди благородных искусств, и одним из предшественников этого события был Джон Уивер. Своими

трудами он предвосхитил истинное значение танца в мире искусства и «практически опередил другие страны в этом роде балетного спектакля» [2, с. 191].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ступников И. В. Английский театр. Конец XVII - начало XVIII века. Л.: Искусство, 1986. – 352 с.
2. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до сер. XVIII века. Л.: Искусство, 1979. – 296 с.
3. Weaver J. An Essay Towards an History of Dancing, in which the Whole Art and Its Various Excellencies are in Some Measure Explain'd: Containing the Several Sorts of Dancing, Antique and Modern, Serious, Scenical, Grotesque etc. Jacob Tonson at Shakespear's Head, 1712. – 172 p.
4. Weaver J. The Preface to Orchesography. Or, The Art of Dancing, by Characters and Demonstrative Figures. London: Printed by H. Meere at the Black Fryar, 1706. – 60 p.
5. Силкин П.А. История становления и развития теории и практики профессионального обучения классическому танцу. СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 2016. – 278 с.

Мария Ильюшкина
Бакалавриат исполнительского факультета, III курс. Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство».
Педагог И. А. Пушкина, ст. преподаватель кафедры балетоведения.

МУЗЫКА П. ЧАЙКОВСКОГО В ФОРМИРОВАНИИ СТИЛЯ ХОРЕОГРАФА ДЖ. БАЛАНЧИНА

Для балетного театра XX века имя Джорджа Баланчина безусловно имеет особое значение. В условиях, продиктованных временем, ему удалось создать новый балетный стиль, берущий своё начало в эпохе романтизма Ф. Тальони, продолжающегося в академизме М. Петипа и обогащенного лексикой XX века: спортом, акробатикой, джазом, модерном, эвритмией[1]. Стиль, созданный Баланчиным, получил название «балетный неоклассицизм». А Баланчин по праву считается одним из его родоначальников и мастером, в чьем творчестве он раскрылся наиболее полно.

«Осуществить неосуществимый, самой историей предложенный заказ — слить воедино мистику и мастерство, туманную петербургскую мистику и прозрачное парижское мастерство в некотором нью-йоркском магическом кристалле»[2]. Так можно определить созданное Баланчиным новое хореографическое направление, в котором хореограф не пытается преодолеть сопротивление литературных сюжетов, силой привязывая их к балету, но, действуя в чистой поэтике модернизма, исключает сам сюжет, оставляя единственным и главным смыслом танец. Танец, преподносящий и визуализирующий

1 Эвритмия (от древ. греч. слаженность, соразмерность) – искусство художественного движения, появившееся в начале XX века в Европе. Это сочетание особого гармонизирующего движения, напоминающего танец и пантомиму, с поэтической речью или музыкой.
2 Гаевский В. Баланчин. Прошлое и настоящее // Театр. 2004. №3. С.76.

музыкальную партитуру. А главные герои его спектаклей — танцовщик или танцовщица, — профессионалы, отбросившие маску мифического фольклорного, сказочного и исторического персонажа. Критик балетного театра Вадим Гаевский писал: «Это формула стилизации, стилизации ремесла, и есть взгляд на человека-художника XX века … И бессюжетные, и бескостюмные балеты Баланчина есть антология новой этики, и потому именно они олицетворяли XX век и так органичны для XX века»[1].

Георгий Баланчивадзе родился 22 января 1904 года в семье композитора Мелитона Антоновича Баланчивадзе[2]. У мальчика рано обнаружились выдающиеся музыкальные способности, поэтому музыкой с ним начали заниматься с детских лет, и вот как он вспоминает о своих первых занятиях: «Когда начались мои первые уроки музыки, я их тоже ненавидел. В течение двух лет только одна вещь могла заставить меня заниматься музыкой, мысль, что я могу быть отправлен спать без ужина. Потом, когда мне было семь лет, я разучил часть бетховенской сонаты. Сначала я играл её не очень хорошо, однако достаточно хорошо, чтобы понять, как увлекательно это звучит. Я полюбил эту музыку и захотел играть её лучше, и потом она зазвучала, действительно, более совершенно и стала прекраснее»[3]. Всего в семье было трое детей, жизнь каждого из них оказалась связана с искусством: старшая дочь, Тамара, стала художницей, младший сын, Андрей — известным советским композитором, а Георгий выбрал путь балетмейстера.

В 1913 году Г. Баланчивадзе становится воспитанником Санкт-Петербургского Императорского театрального училища, но его любовь к балетному искусству зародилась не сразу, он научился любить и понимать балет постепенно, как когда-то музыку. Сам он впоследствии вспоминал, что этой любовью он обязан именно произведениям П. Чайковского: «На сцену я в первый раз вышел в балете Чайковского. Это была его «Спящая красавица». Я был еще

1 Гаевский В. Баланчин. Прошлое и настоящее // Театр. 2004. №3. С.76.
2 Баланчивадзе Мелитон Антонович (1862-1937) – композитор, автор первой грузинской оперы «Тамара Коварная».
3 Balanchine`s Complete Story of the Great Ballets (with Francis Mason). Knopf Doubleday Publishing Group. 1977. P. 523.

маленький мальчик тогда. В балете я был Амур — маленький такой Амур. Это была постановка Петипа. Меня посадили на золотую клетку. И вдруг — все открылось! Масса народу, шикарная публика! И Мариинский театр весь в голубом и золоте! И вдруг оркестр заиграл. Я сидел на клетке в неописуемом восторге и наслаждался всем — и музыкой, и театром, и тем, что я на сцене. Благодаря «Спящей красавице» я полюбил балет»[1]. Стоит отметить, что «Спящая красавица» с того момента и до конца жизни оставалась любимым спектаклем и эталоном хореографической постановки для Дж. Баланчина. Но его мечта поставить этот балет так и не осуществилась. Публике хореограф успел представить только небольшой фрагмент спектакля — «Вальс с цветочными гирляндами». Тем не менее, ученик Джорджа Баланчина — Питер Мартинс, в знак уважения к учителю, включил «Garland valse» в свою полноценную версию спектакля «Спящая красавица».

Впечатление от первого выхода на сцену оставило неизгладимый след, мальчик постепенно знакомился со всеми постановками, к которым композитор написал музыку. В некоторых спектаклях, таких как «Евгений Онегин» и «Пиковая дама», ему довелось участвовать. Но не только музыкальное наследие с того момента представляло интерес для юного воспитанника Театрального училища. Всё, что было связано с П. Чайковским, его внешность, поступки, суждения — абсолютно всё, нравилось ему и интересовало: «У меня к Чайковскому с детства было другое отношение. Представьте: вы в церкви, и вдруг орган заиграл всеми голосами грандиозную музыку. И вы остановились и рот открыли от изумления. Так я всегда воспринимал Чайковского. Это не просто любовь. Я все время с ним, с Чайковским. Он для меня как отец»[2].

С 1919 года Георгий Баланчивадзе, по совету инспектора Императорского театрального училища — Георгия Георгиевича Исаенко — поступил в Консерваторию, где по классу теории, композиции и фортепиано, он три года учился у профессора Софьи Францевны

1 Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2001. С. 25.
2 Там же.

Цурмюллер. С этого же года он начинает первые хореографические опыты, ставя на своих однокурсников. Некоторое время он обучался игре на скрипке, пробовал на духовых инструментах. В этот начальный период, когда Г. Баланчивадзе стал работать над первыми хореографическими сочинениями, он уже самостоятельно мог переложить оркестровую партитуру в клавирный вариант.

Профессиональное музыкальное образование стало ключевым для Баланчина-хореографа. Скрупулезная работа с музыкальной анвой, выстраивание хореографии на основе музыки – отличительные черты, выделяющие его среди балетмейстеров своего времени и предшественников. Дж. Баланчин не иллюстрировал музыку, он визуализировал ее посредством хореографии. Такой же принцип он применял и в работе с музыкой П. Чайковского, которая была для него особым глубоким содержательным пластом.

Многими исследователями отмечается свежесть взглядов и непривычное отношение Дж. Баланчина к музыке композитора: он считал его не романтиком, а модернистом. В П. Чайковском он видел непревзойденного искусного мастера, а для Баланчина свобода — есть ремесло, так как только первоклассный мастер своего дела может быть свободным: «И все представления Баланчина о красоте ... впрямую связаны с профессиональной виртуозностью»[1]. Такие привычные определения, как «душевность» и «мелодичность» по отношению к музыке композитора, балетмейстер отвергал: «Он свои мелодии сложно переплетает, строит из них почти готические храмы, у него оркестровка серебряная… Можно долго изучать, как все это сделано, какие он приемы использовал ... Когда что-то нравится, говорят: это душевно. Путают два совсем разных слова — «душевный» и «духовный». Музыка Чайковского не душевная, она духовная»[2]. Все эмоции в музыке Чайковского выстраиваются через красоту линий музыкальной архитектуры. За счет иронии, стилизации и тщательного конструирования музыкального материала,

1 Гаевский В. Баланчин. Прошлое и настоящее. Время мастера // Театр. 2004. № 3. С 76.
2 Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2001. С. 17.

П. Чайковский становится в глазах Дж. Баланчина к сверхсовременным художником, не только опередившим своё время, но и заложившим в своём творческом наследии пути развития следующей эпохи.

В таких работах, как «Theme and Variations», «Ballet Imperial» и «Бриллианты» (третья часть балета «Драгоценности»), через музыку Чайковского и хореографическую лексику, балетмейстер воссоздает образ Имперского Петербурга и самого русского балета. И это не случайно, Дж. Баланчин говорил о том, что П. Чайковский для него – русский европеец и олицетворение души старого Петербурга, который представляли А. Пушкин и М. Глинка: «Дело не в том, что он в Петербурге учился, консерваторию кончил, подолгу жил там. Не в том, что он сам считал этот город своим родным и говорил об этом. Гораздо важнее, что по сущности своей музыки Чайковский – петербуржец, как петербуржцами были Пушкин и Стравинский»[1], в то же время в музыке Чайковского нет грубой «русацкости», еще и поэтому Баланчин называет его «замечательным российским композитором»[2].

И ещё один важный аспект в формировании отношения Дж. Баланчина к музыке П. Чайковского и работы с ней — это вопрос веры и религии. Глубина, проникновенность и возвышенность музыки — то, что чувствовал Баланчин, и то, что становилось ещё одной точкой соприкосновения, позволяющей ему глубже понять саму суть произведения. Они являлись следствием глубокой религиозности композитора: «Я знаю, что Чайковский верил по-настоящему. Я мало вижу теперь людей, которые бы верили по-настоящему. Потому что это трудно…Религия — это прежде всего вера, а люди теперь привыкли ко всему относиться скептически, с насмешкой. Так нельзя. Веру не проверяют…Меня иногда спрашивают: «Как это так — вы верите?» К вере нельзя прийти вдруг, ни с того ни с сего. Веру надо постигать с детства, постепенно. И Чайковский так делал, и Стравинский»[3].

---

1 Волков С. Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным. М., 2001. С. 43.
2 Там же. С.63.
3 Там же. С. 41.

Тем не менее, до 1934 года Дж. Баланчин не обращался к постановке больших произведений на музыку композитора[1], но все работы, созданные с того момента, являются знаковыми для балетмейстера. Большинство из них входит в число шедевров мирового балетного наследия и составляет репертуар самых разных театров от Мариинского и Большого до American Ballet Theatre.

---

1 По воспоминаниям самого Баланчивадзе, можно судить о том, что до «Серенады» 1934 года, на музыку Чайковского им было поставлено pas-de-deux на музыку из антракта балета «Спящая красавица» для себя и Александры Даниловой. Ещё известно, что в 1933 году он поставил первую редакцию «Моцартианы» (П. Чайковский. Сюита №4 Моцартиана, op. 61 (1887)), но балет к 1981 году потерпел очень сильные изменения, поэтому первым балетом на музыку П. Чайковского в творчестве Дж. Баланчина принято считать «Серенаду».

Лейла Эйвазова
Бакалавриат, IV курс. Направление подготовки 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки.
Педагог И. А. Пушкина, ст. преподаватель кафедры балетоведения.

ПЕРВЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПОСТАНОВКИ НА ЯПОНСКИЕ СЮЖЕТЫ В ЕВРОПЕ И ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

Увлечение искусством и культурой Востока в XIX и в начале XX веков отразилось на искусстве танца и в балете. М. Бежар пишет в своих воспоминаниях: «Появление Дягилева с его русским балетом в начале века было революцией. Но революцией эстетической. Между тем, танец нуждался в революции этической. <…>. Необходимо было заново открыть танец в его общечеловеческой сути, танец, не оторванный от своих религиозных корней, – то есть все танцы мира, но не танец некоего общества в некой части Европы. Необходимо было возродить и оживить универсальную хореографическую традицию. Это возрождение танца, его расцвет осуществился в момент, когда Европа наконец прониклась уважением к искусству и языкам других компонентов»[1].

Интерес к экзотическим восточным культурам существовал уже в XIX веке. В 1812 году на сцене Парижской оперы был поставлен балет «Восстание в серале» Ф. Тальони. «В основу положен сюжет из истории мавританского присутствия в Испании. На сцену петербургского Большого театра постановку перенес французский балетмейстер А. Титюс в 1835 году, сохранив парижскую версию»[2]. Позже балетмейстеров стали интересовать индийские мотивы. Так, в Париже в 1858 году балетмейстером Люсьеном Петипа

1 Бежар М. Мгновение в жизни другого. Мемуары. М., 1989. С. 92.
2 Боголюбова Н., Николаева Ю. Диалог культур: тема Востока в русском балете в эпоху романтизма // Вестник Санкт-Петербургского гос. института культуры и искусств. 2014. № 1. С. 2.

ставится балет «Сакунтала». А в 1877 году в Петербурге Мариус Петипа, младший брат Люсьена, показывает свою версию индийского сюжета — балет «Баядерка».
Благодаря Айседоре Дункан в Европе и США на рубеже XIX – XX вв. в танце стала популярна культура древних цивилизаций. Кто-то подобно «босоножке» вдохновлялся Древней Грецией и Римом, кто-то увлекался африканистикой и искусством китайской цивилизации. Японская тематика увлекла немецкую танцовщицу и хореографа Мэри Вигман. В своих танцевальных миниатюрах Вигман, одетая в кимоно, исполняла танец, подобный первобытному ритуалу. Также сохранились свидетельства, что американская танцовщица Рут Сен Дени ставила балетные миниатюры на японские сюжеты, одна из которых называлась «Онака», что в переводе с японского значит «женщина».

Первая постановка на японскую тему в России конца XIX века была осуществлена на сцене цирка А. Чинизелли в 1890 году[1] — «Япония, или Три шаловливые женщины микадо»[2]. Это комический балет-пантомима в двух действиях, балетмейстер — Р. Ригель, музыка – А. Беранек. Кроме программы с действующими лицами и подробного либретто, также были обозначены танцы, других сведений о спектакле найти не удалось.

Сюжет для цирковой арены был насыщен разными мелодраматическими эпизодами: переодетый в музыканта принц любит девушку, которая с двумя своими сестрами находится на попечении доброго палача. Общий праздник в замке палача: игры, танцы, на которые собираются все – и народ, и знатные люди. Праздник должен заканчиваться принесением жертвы по письменному приказу князя (отца принца), и ею оказывается переодетый принц. Находясь на волосок от смерти, принц-музыкант венчается с девушкой, но появляется влюбленная в него пожилая дама, его родственница.

1 Описание балета-пантомимы дается на основе программы за 1890, по другим данным премьера спектакля прошла раньше в 1887 году (см.: http://www.ruscircus.ru/).
2 Микадо (яп. высокие ворота) – обозначение императорского титула в Японии. Вышло из обихода после поражения Японии во Второй Мировой войне.

изукрашенную японскими орнаментами дворцовую комнату Микадо, чтобы взглянуть, все ли приготовлено к свадебному пиру и к приему новобрачных, к нему, со слезами на глазах, подходит его дочь О-Ген-ми и рассказывает о своих страданиях вследствие безнадежной любви и клянется именем дракона разрушить счастье будущих супругов. Трусливый Иппеида приходит в ужас от этой угрозы, зажимает рот своей мстительной дочери и для спасения всей семьи, умоляет ее скрыть ото всех свое настроение и быть при Микадо, веселой и радостной.

Сильный удар в гонг возвещает приближение процессии новобрачных и самого Микадо. Радостный Микадо приказывает закрепить брачный союз, по древнему обычаю предков, «осушением кубка новобрачных», а затем велит ввести к нему послов с подарками, прибывших из Кореи, Индии, Китая, Монголии, с острова Формозы и пр. Приняв подношения, Микадо разрешает начать свадебное празднество. Красивые экзотические танцы очаровывают всех присутствующих и только одна О-Ген-ми, томимая ревностью, кипит злобой и мщением и в порыве безумной ярости заклинает явиться дракону и разрушить счастье изменника.

Подымается страшный вихрь, раздаются раскаты грома, мгновенно наступает мгла, появляется дракон. Иоритомо, желая защитить свою невесту, выхватывает из рук оруженосца копье и хочет поразить им чудовище, но дракон извергает из пасти пламя, и смельчак без чувств падает на землю. Чудовище преследует Готару, хватает ее в когти и улетает в поднебесье.

Все присутствующие, объятые страхом, мало-по-малу приходят в себя и приводят в сознание Иоритомо, который, очнувшись, просит позволения у Микадо преследовать дракона, чтобы освободить невесту. Микадо соглашается и приказывает оснастить корабль для отплытия на остров в логово дракона.

Декорация второго акта изображает туманную, с высохшей растительностью, скалистую местность на берегу моря. Иоритомо, выбиваясь из последних сил, борется с волнами и, наконец, изнеможенный, подплывает к необитаемому острову. Его корабль потерпел крушение, погиб весь экипаж, он один спасся от смерти. Осматривая местность, он, к своему удивлению, видит прикованную цепями

Она в ужасе от догадки, кто на самом деле жертва. Приезжает князь, он ищет сына, ему сообщают, что его сын только что обезглавлен. Дама падает в обморок, князь взбешен и приказывает всех казнить... Но, по законам мелодрамы, все заканчивалось благополучно. Принц оказывался жив, обретал молодую жену, две ее сестры выходили замуж за двух приближенных князя, а пожилая дама становилась женой палача.

В первом акте: большой танец с опахалами, па д`аксьон, вальс, серьезное адажио, в финале гранд балабиль. Во втором акте имелось больше пантомимных сцен, потому что действие накалялось, но были и танцы, особенно к финалу спектакля: танец с зеркалом одной из сестер; торжественный въезд князя; состязание и ловля бабочек; японский танец с шарфами; большая вариация и финальный апофеоз[1]. Публику ожидало любопытное экзотическое зрелище с закрученным сюжетом и развернутой танцевальной частью. Единственное, что не указывалось в программе, так это исполнители. На сегодня восстановить их имена крайне сложно. Цирк Андреа Чинизелли был частной антрепризой, большинство артистов которой составляли приглашенные иностранцы.

В 1897 году на сцене Мариинского театра зрители увидели многоактный балет «Дочь Микадо» на музыку В. Врангеля, хореография была поставлена вторым балетмейстером театра Л. Ивановым. Либретто писал главный режиссер балетной труппы В. Лангаммер. Главные партии исполнили известные артисты: М. Кшесинская, П. Гердт, Э. Чекетти, О. Преображенская, А. Горский.

Легенда о чудовищном драконе, похищающем дочь Микадо во время свадебного пира, взята из народного эпоса японцев. Готара, дочь Микадо Го-ихи-Тенно, объявлена невестой Иоритомо, сына дамиоса Тами-мор. О-Ген-ми, дочь приближенного Микадо Иппеида, сама влюблена в Иоритомо и всячески желает расстроить этот брак. В любви этих двух соперниц и заключается драматическая завязка. Когда Иппеида входит в освященную фонарями и

1 Ригель Р. Япония, или Три шаловливые женщины микадо. Комический балет-пантомима в 2-х д. [Краткое] либретто. СПб: Типография Ю. Штауфа (И. Фишона), 1890. 9 с. https://vivaldi.nlr.ru/bx000001088/view#page=1

Готару, разрубает цепи и освобождает невесту, которая рассказывает ему про ужас своего положения.

Дракон при закате солнца обращается в злого волшебника и ежедневно принуждает ее сделаться его женою, угрожая, в противном случае, обратить ее в бесчувственный холодный камень. Все разбросанные вокруг камни – это похищенные им девушки, отвергнувшие его любовные предложения, а скелеты воинов, которые видит Иоритомо, — убитые мужья и женихи этих женщин. Если бы нашелся тот, кто поразил бы это чудовище, то достаточно обрызгать кровью последнего все эти камни, сучья и кости для того, чтобы вызвать в них прежнюю жизнь.

При громовых ударах и блеске молнии, в вихре ветра, с шипением и зловещим свистом, влетает в пещеру дракон. Иоритомо, схватившись за меч, рванулся за чудовищем, и не смотря на грозное пламя, вступил с ним в борьбу, сразил его и вынес к торжеству Готары окровавленную голову дракона. От капающей из головы чудовища крови начала оживать вся природа: показалась зелень, появился мох, выросли цветы, деревья, кустарники, пробудились и запорхали птицы, камни обратились в женщин, скелеты — в воинов и рыцарей, и наконец, появился хрустальный замок, облитый фантастическим лунным сиянием. Смастерив плот, Иоритомо и Готара отплывают, обещая прислать корабль за оставшимися. Волшебная лунная ночь и море скрывают их от зрителей.

В третьем действии показаны японские народные празднества с разнообразными танцами, играми. Уличная жизнь кипит, на сцене торговцы, жонглеры, фокусники, шпагоглотатели, паланкины с богатыми японками, народные забавы и развлечения. Иоритомо и Готара, узнав, что на празднике будет Микадо, спешат в город, чтобы сообщить ему о победе над драконом. Народ с ужасом отступает от окровавленной головы и приветствует героя. Раздвигаются двери храма, и глазам народа представляется полная роскоши и блеска картина внутреннего убранства. Иоритомо и Готара поднимаются в храм, становятся на колени и просят разрешения Микадо принять участие в окончании праздника.

Интересный сказочный сюжет, красота и своеобразие японского стиля, обилие разнородных танцев — все говорит об опытности

либреттиста и постановщиков. Единственный и очень важный упрек, который можно сделать — это недостаточность драматического действия в двух последних актах. Заимствовав сюжет японской сказки, В. Лангаммер знакомит зрителя с картинами японского быта, с обрядами, народными празднествами. Все это, несомненно, представляет этнографический интерес. Но европейское музыкально-театральное искусство от японского музыкального театра очень отличается. И, прежде всего, автор музыки В. Врангель от подражания японскому стилю был очень далек. «Мало чего можно заметить здесь от японского»[1], — так пишет рецензент газеты «Театр и искусство». Но поскольку сюжет взят из японского сказочного фольклора, хореография Л. Иванова все же имела черты напоминающие японские позы и движения, которые очень осторожно балетмейстер сочетал с позами, движениями европейской классической школы танца.

Этот балет давно исчез с репертуарных афиш Мариинской труппы. Отзывы современников-рецензентов о постановке были нелестны. А. Плещеев считал, что балет был создан для театрального архива: «Терпсихора мало выиграла от постановки этого скучного японского балета, а Дирекция проиграла, затратив непроизводительно несколько десятков тысяч рублей»[2]. Решающим фактором стало то, что на тот момент приходился нелегкий период в русской истории — война с Японией, повлиявшая не только на ход исторических событий, но и на развитие русско-японских культурных взаимоотношений. Несмотря на раннее исчезновение спектакля из репертуара Мариинского театра, тем не менее, недавно стало известно: «Благодаря первой исполнительнице постановки, М. Кшесинской (дочь Микадо, Готара), которая стояла у истоков работы артистов с фонограммой, в архиве звукозаписывающей компании Columbia Records сохранилось несколько музыкальных фрагментов балета «Дочь Микадо» Василия Врангеля»[3], — пишет исследователь наследия композитора Я. Гурова. Она же констатирует, что музыка

1 Н. Ф. Ф. О новом балете «Дочь Микадо» // Театр и искусство. 1897. № 13. 30 марта. С. 254.
2 Гурова Я. Забытые имена русской музыки. Композитор барон В. Г. Врангель // Музыка и судьба / Musicus. 2016. № 2. апрель-май-июнь. С. 28.
3 Там же. С. 29-30.

сочинена для балетного спектакля в традициях европейского балетного театра. «Сочинения композитора для фортепиано, оркестровые и симфонические пьесы не получили известности, как и написанная Врангелем музыка для театральных спектаклей»[1].

Следующей постановкой с персонажем из Страны Восходящего Солнца стал балет «Фея кукол», сказочный спектакль на музыку Й. Байера. В отличие от предыдущей постановки он был одноактным и премьера его прошла в начале в Эрмитажном, а чуть позже в Мариинском театре. «В 1903 году балет «Фея кукол» был поставлен артистами Петербургской императорской труппы братьями Легат. Это была первая хореографическая постановка большого спектакля для обоих братьев»[2]. Балет был решен полностью в рамках академического стиля. Среди многочисленных персонажей, окружавших Фею кукол, танцевала японская кукла. Одетая в костюм удивительных цветов, с роскошным веером, исполнительница этой партии В. Трефилова танцевала вариацию, решенную средствами классического танца: она была на пуантах, вертела туры и застывала в классических позах. Оформил спектакль Л. Бакст.

Вариация японской куклы идет во второй картине, где куклы оживают и перед зрителем одна за другой следуют их небольшие вариации. Важная особенность — композитор традиционно не использует какие-либо оригинальные японские мелодии или мотивы. Это совершенно европейская танцевальная балетная музыка. У куклы выбеленное лицо, пышный высокий парик по канонам театра Кабуки и ярких цветов кимоно — традиционный национальный костюм женщин Японии. Л. Бакст создал его несколько короче, чем в жизни, для удобства исполнительницы. Важной деталью танцовщицы является большой зеленый веер. Он служит то опахалом, то ширмой, за которой она «прячется». В танце Кукла-японка кокетничает, изящно прикрываясь и выглядывая из-за веера — японский жест гейш. Полностью соответствовал японской стилистике только внешний образ, и веер был ключевым узнаваемым элементом.

1Гурова Я. Забытые имена русской музыки. Композитор барон В. Г. Врангель // Музыка и судьба / Musicus. 2016. № 2. апрель-май-июнь. С. 29.
2 Фея кукол (балет) // Циклопедия. Официальный сайт. URL: http://cyclowiki.org/wiki/ Дата обращения 23.02.2017.

Одноактному балетному спектаклю «Фея кукол» нейтральную оценку дал критик В. Светлов: ««Тиролька и Трубочист», «Китаянка и китаец», «Француженка», «Японка» и т.д. — короткие картинки без содержания. Массовых танцев для кордебалета нет, если не считать единственного вальса кукол, слегка напоминающего по хореографической композиции «Золотой вальс» из «Щелкунчика»[1]. Это перечисление танцев персонажей нового спектакля и сравнение с фрагментами из балета «Щелкунчик» так же сочинения Л. Иванова является просто констатацией факта появления новой, но рядовой постановки

Ещё в 1897 году в петербургской газете «Театр и искусство» корреспондент писал: «Японское хореографическое и музыкальное искусство, по своеобразности своих систем и по оригинальности форм, имеют слишком мало общего с творчеством европейских народов. При таких условиях выдержанный японский стиль никогда не удовлетворил бы наших художественных вкусов и только разве поразил бы нас своей антихудожественной эксцентричностью»[2]. Другие исследователи японского музыкального искусства утверждают, что японская музыкальная система по своим индивидуальным свойствам для нас даже непонятна. В газете «Театр и искусство» японскую национальную хореографию описали с негативной коннотацией: «Японские танцы полны монотонных форм, лишены грации и изящества, они маловыразительны и скучны, и по своим однообразным рисункам, на нас, европейцев, художественного впечатления произвести не могут»[3]. И, обобщая мнения о первых постановках в японском стиле, можно заметить, что постановщики XIX — начала XX в. чаще всего использовали внешние атрибуты, характеризующие для публики японскую нацию, изыскивая сюжеты японских пьес и легенд удобные для постановок в традициях европейского искусства. Музыкальный театр и балет того периода еще строго держались на выработанных веками европейских правилах и нужно было еще осмелеть, расширяя границы балетной пластики, чтобы вобрать в классику достижения нового направления танца, открытого и пропагандируемого Айседорой Дункан и ее последователями современниками. В этом уже преуспели хореографы и танцовщики века XX.

1 Светлов В. «Волшебная флейта», «Фея кукол», «Фьяметта» // Биржевые Ведомости (утр. вып.). 1903. № 596. 2 дек. С. 3.
2 Н.Ф.Ф. О новом балете «Дочь Микадо» // Театр и искусство. 1897. № 13. 30 марта. С. 252.
3 Там же. С. 252.

Елизавета Куликова
Бакалавриат исполнительского факультета, III курс. Направление подготовки: 52.03.02 Хореографическое исполнительство. Профиль: артист балета.
Педагог К. А. Козлова, преподаватель кафедры балетоведения.

ИВЕТТ ШОВИРЕ — ЭТУАЛЬ ФРАНЦУЗСКОГО БАЛЕТА

Иветт Шовире (Yvette Chauviré; 1917–2016) — выдающаяся французская балерина, исполнительская деятельность которой приходится на вторую и третью четверти XX века. Поступив на службу в труппу Парижской оперы в 1932 году, в 1941 году получила звание «этуаль» этого великого театра. Она дважды покидала труппу французского Национального балета, но всегда возвращалась, а в 1972 году попрощалась со сценой, исполнив «Жизель». На этом её деятельность в искусстве балета не закончилась, Шовире продолжала работать в Гранд Опера в качестве педагога-репетитора, а её ученицами были выдающиеся балерины Сильви Гиллем, Моник Лудьер, Мари-Клод Пьетрагалла, Доминик Кальфуни, Ноэлла Понтуа и другие. Им Шовире передала свое мастерство, знания, и партии, в которых некогда блистала сама.

Иветт Шовире родилась в Париже в 1917 году. Её семья не имела отношения к балетному искусству, отец девочки был чертёжником, а мать до замужества работала модисткой. Посещали театр очень редко, а если такое случалось, то не брали с собой дочь. Как вспоминала сама балерина, до 10 лет она видела только народные танцы и танцы мюзик-холла, о классическом же балете не имела представления[1]. Однако, у девочки было прирождённое призвание к танцам, она обожала танцевать. Мама привела десятилетнюю Иветт в балетную школу при Парижской опере. Здесь пыл юной балерины

1 Шовире И. Я – балерина. М.: Искусство, 1977. С. 12.

несколько умерился. Педагогом в младших классах была мадемуазель Куа. На уроках классического танца она часто пускала в ход тросточку, ударяя учениц, чтобы указать им на ошибки. Также учениц пугала суровая внешность их директора — Николя Герра. Однако, Шовире с благодарностью вспоминает педагогов и в своей книге «Я — балерина» пишет: «Мадемуазель Куа я обязана не только первыми познаниями в классическом танце. Это она открыла мне радость творчества и привила вкус к труду, который является источником счастья, красоты и свободы»[1].

В 12 лет Иветт дебютировала на сцене. Сперва, приняв участие в массовой сцене в дивертисменте оперы «Альцеста» К. Глюка, но совсем скоро станцевала маленькую сольную партию в балете «Веер Жанны». Юная танцовщица была счастлива и горда своим дебютом. Нужно добавить, что Шовире была очень трудолюбивой, внимательной и способной ученицей, которая с большим желанием отдавалась своему делу. Воспитываясь в традициях французской школы, она проучилась у мадемуазель Куа в общей сложности девять лет, так как по окончании младших классов девушка продолжала брать у неё частные уроки. Также она обучалась у Николя Герра, Розиты Мори, Альберта Авелина.

Шовире было 15 лет, когда в 1932 году ее приняли в кордебалет Парижской оперы. Она участвовала во многих балетах и балетных дивертисментах в операх (например, «Фаусте» и «Аиде»). В театре её заметил Серж Лифарь, ставший тогда главным балетмейстером труппы. Он реформировал и реанимировал французскую классику XIX века. Лифарь ощущал нехватку французских балерин, из-за чего приходилось приглашать русских. Однако балетмейстер считал это недостойным чести театра, поэтому высматривал юных танцовщиц, которые могли стать воплощением лиризма в балете, и отправлял их на дополнительные уроки классического танца. Лифарь организовал специальные классы адажио для солистов, которые Иветт, бывшая в статусе исполнительницы маленьких партий, могла посещать. Танцовщица активно пользовалась этим правом и приобрела прекрасный опыт. Она стала, помимо техники, уделять

1 Шовире И. Я – балерина. М.: Искусство, 1977. С. 13.

внимание наполненности и глубине танца. Но эмоциональную наполненность движениям невозможно передать без серьезной физической подготовки, необходимо было мобилизовать все выразительные средства тела, с чем Шовире прекрасно справлялась, и в 1938 году получила звание первой танцовщицы.

Серж Лифарь направил её заниматься к Борису Князеву, преподававшему в балетных студиях Парижа и разработавшему специальную партерную гимнастику для танцовщиков. Шовире работала с ним на протяжении трёх лет. Это был период углублённой, трудной, но интересной работы, окончательно преобразивший её стиль. С помощью занятий по методике Б. Князева в танце балерины появились не только «резвые остренькие ножки»[1] и свободная координация движения, но и эмоциональная выразительность, красота поз, поющие мягкие руки, что характерно для русской балетной школы. Шовире признавала, что её стиль исполнения значительно преобразился именно благодаря русской школе.

Шовире была невысокого роста, но имела красивые скульптурные линии и хорошо владела координацией тела, поэтому на сцене казалась высокой, обладала уверенной и широкой подачей. Лифарь в мемуарах говорит о Шовире: «Она была труженицей и не переставала меня радовать»[2].

За спиной балерины было десять лет французско-итальянской школы и три года занятий с русским педагогом по его специальной методике. Шовире хотела найти гармоничный баланс этих школ, взять всё самое лучшее из них и синтезировать, поэтому стала работать одна, доверяя только репетиционному зеркалу в зале. Так она провела следующие четыре года. Об этом времени Иветт Шовире пишет: «Никакой педагог, никакой критик не смог бы судить меня строже, чем делала это я сама в течение четырёх лет. Я не осмелилась бы рекомендовать другим этот метод работы в одиночестве, но лично я об этом не жалею. Он позволил мне бесконечное количество раз возвращаться к мельчайшим деталям, на что я никогда бы не отважилась в присутствии педагога. И, главное, этот метод

1 Шкарпеткина О. Урок Бориса Князева. URL: http://dancerussia.ru/allkoll.html (Дата обращения: 16.06.2018).

2 Лифарь С. Мемуары Икара. М.: Искусство, 1995. С. 119.

позволил мне более определённо выявить свою индивидуальность, найти лучшие способы выражения моих собственных чувств и ощущений в танце»[1]. У этой работы были действительно потрясающие результаты, о чём говорила реакция зрителей и отзывы критики. Можно только восхищаться высоким профессионализмом и мастерством Шовире, ведь успешно работать один на один со своим телом, имея в качестве помощника одно лишь зеркало, под силу далеко не каждой артистке. Часто наши глаза, глядя на собственное отражение, врут нам, а педагог замечает то, что в зеркале не увидишь, и подсказывает то, до чего сам можешь не додуматься.

Свою первую настоящую роль Иветт Шовире получила в 1935 году; это была партия Терпсихоры в балете «Творения Прометея» (хореография С. Лифаря). Через год она станцевала вариацию феи Драже в «Дивертисменте» (хореография М. Петипа и Л. Иванова в редакции С. Лифаря).

После обретения статуса первой танцовщицы в 1938 году сольный репертуар Шовире расширился. В том же году произошло ещё одно знаковое событие: ей предложили сняться в фильме Жана Бенуа-Леви «Умирающий лебедь». Съемки проходили не без участия Сержа Лифаря, который договорился с режиссёром о приглашении Шовире. Она сыграла роль юной прима-балерины мадемуазель Бопрэ, для которой замужество и светская жизнь оказались важнее балета. Лифарь считал, что Шовире была слишком юной и неопытный, а потому проигрывала в совместных сценах с югославской балериной Мией Славенска. Однако, фильм очень нравился публике и принёс Шовире известность. Картина была удостоена премии кино на Международной выставке в Париже в 1937 году.

Сержа Лифаря восхищало, с какой стремительностью развивается в профессиональном плане юная танцовщица, восхищала её восприимчивость и способность к постижению художественных задач.

Когда во время Второй Мировой войны фашисты оккупировали Париж, Шовире предложили перейти в труппу под руководством Бориса Князева, организованную и финансируемую немцами для поездки в Германию. Парижская опера не работала, она и Лиссет

1 Шовире И. Я – балерина. М.: Искусство, 1977. С. 15.

Дарсонваль согласились. Главный балетмейстер Парижской оперы Серж Лифарь не мог такого допустить, и пристыженные артистки остались в Гранд Опера.

В 1941 году Шовире получила звание этуали, станцевав значимую роль в своей карьере. Это была сольная и практически единственная партия в балете «Иштар». Серж Лифарь поставил балет, учитывая индивидуальность балерины. По признанию хореографа её возможности были настоящей находкой для неоклассического стиля, в котором он работал. Спектакль длился пятнадцать минут, и всё это время балерина без остановки танцевала. Сюжет балета повествовал, как ассирийская богиня Иштар спускается в преисподнюю, чтобы освободить Сына Жизни. Для этого ей нужно пройти семь испытаний и открыть семь дверей. Испытания показаны семью труднейшими вариациями, и после каждой вариации, то есть после каждого испытания, с балерины снимался элемент её костюма. Иветт Шовире отмечала, что эта большая вариация пленила зрителей своим блеском, а саму Шовире она покоряла восточным колоритом, к которому та была неравнодушна. Для публики балет имел и символический смысл, ведь то были годы Второй Мировой войны и оккупации Парижа. Иштар была той силой, которая проходит через все испытания и трудности, и освобождает саму Жизнь. А Шовире говорила, что видит здесь еще и иллюстрацию профессии балерины, ради которой через труд и душевные лишения нужно преодолеть множество препятствий.

На французской сцене Шовире получила всеобщее признание. «Все эти успехи, которые вознесли Иветт Шовире на вершину славы, оправдав, таким образом, мой тяжкий труд и все заботы, сразу же поставили её в ряд первейших «звёзд» мирового балета»[1], — вспоминал С. Лифарь.

К концу 1940-х годов срок контракта Шовире с Парижской оперой истекал, и балерина, решив обрести творческую свободу, ушла из театра. В театре Ла Скала она танцевала в балетах «Лебединое озеро» и «Жар-птица» в редакции Маргариты Вальман. Подписав контракт с «Русским балетом Монте-Карло», выступала в составе этой

1 Лифарь С. Мемуары Икара. М.: Искусство, 1995. С. 134.

труппы в Нью-Йорке, где с успехом танцевала партию Жизели, работала в труппе Антона Долина в Лондоне и труппе Ролана Пети в Париже. Затем приняла предложение вернуться в Парижскую оперу.

В 1958 году произошло знаковое событие для французского и советского балета: труппа Парижской оперы впервые гастролировала в СССР, выступив в Москве на сцене Большого театра. Иветт Шовире танцевала в балетах «Наутеос», «Миражи», «Умирающий лебедь», «Наездница», «Адажио» Альбиони, «Сюита в ре» на музыку Баха и «Жизель». В 1965 году балерина станцевала партию Жизели в Большом театре. Её партнёром был Марис Лиепа. Шовире с большой благодарностью о нем вспоминает, оценив не только профессиональные способности, но и его высокую культуру и образованность. А в день отъезда Марис Лиепа преподнёс Шовире букет, в котором была записка: «Дорогая Иветочка, танцевать с Вами «Жизель» было для меня большим счастьем и честью, которых я никогда не забуду. Сердечный поклон от Вашего вечного почитателя — Мариса Лиепы…» [1].

В 1972 году состоялся прощальный спектакль Иветт Шовире на сцене Парижской оперы — «Жизель». Партнером был молодой танцовщик Сирил Атанасов. «Жизель» — особенный спектакль Шовире. Она танцевала в нем около трёхсот раз, и каждый раз заново переживала целую бурю эмоций. Шовире считалась эталоном Жизели для французских балерин, а её партнёрами были лучшие Альберты — Серж Лифарь, Эрик Брун, Рудольф Нуреев, Сирил Атанасов. Выдающаяся советская исполнительница партии Жизели Галина Уланова по достоинству оценила Жизель Шовире, отметив, что она обладает «высокой культурой танца, строгим вкусом, и особым, только ей присущим поэтическим своеобразием»[2].

1 Лиепа М. Я хочу танцевать сто лет. М.: АСТ-Пресс Книга, 2006. С. 318.
2 Шовире И. Я – балерина. М.: Искусство, 1977. Вступительное слово Г. Улановой. С. 3.

Анна Шаровьева
Бакалавриат исполнительского факультета, III курс. Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство». Профиль: артист балета.
Педагог К. А. Козлова, преподаватель кафедры балетоведения.

РОЖДЕНИЕ АВСТРАЛИЙСКОГО БАЛЕТА

Австралия, находящаяся от России на другом конце Земли, в настоящее время представляет собой один из крупных и значительных культурных центров, в том числе в области классического и современного танцев. А поскольку невозможно говорить о современном творческом процессе, в достаточной мере не зная истории, причин и истоков формирования этого вида искусства, то обратимся к периоду зарождения балета в Австралии.

Первое знакомство Австралии с искусством балета

У аборигенов Австралии музыка и танцы издревле служили обрядовым и бытовым нуждам: обрядам инициации, любовной магии, врачевания, инсценировкам мифов, а также празднованиям и прославлениям божеств. В 1788 году, когда эскадра английского флота привезла первых ссыльных переселенцев-каторжников, был основан город Сидней — первое постоянное европейское поселение на континенте[1]. К местным музыкальным и танцевальным традициям прибавились национальные песни, баллады и танцы выходцев из Англии, Шотландии и Ирландии.

Традиционные танцы местных жителей, до этого игравшие немаловажную роль в их повседневной жизни, под влиянием переселенцев постепенно входили в виде интермедий в первые театральные

1 См.: Баранчиков Е. В., Маклаков В. В. и др. Австралия / Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/geography/text/3247421 (Дата обращения: 27.04.2018).

представления колонистов. Дальнейшее распространение влияния принесенной музыкальной и танцевальной культуры активизирует концертную жизнь, что приводит к появлению в Сиднее первой танцевальной школы, Сиднейского филармонического общества в 1833 году, а также Австралийского филармонического общества в1844 году[1].

Австралия начинает привлекать зарубежные труппы. В 1840-1860-х годах танцевальные коллективы привозят такие балеты как «Сильфида», «Жизель», «Ундина», «Маркитантка». Среди приезжавших были известные танцовщики и великолепные солисты балета, талантливые труппы, знакомящие местное население с мировым классическим наследием, влияние которого на создание и развитие балета на этом континенте невозможно переоценить.

Несмотря на интерес австралийцев, до конца XIX века балеты ставились редко, в репертуаре театров доминировали преимущественно музыкальные комедии и оперетты. Периодически создавались местные труппы для участия в пантомимах и ревю. Так, для постановки «Синдбада морехода»[2] (1889) в Мельбурне была организована небольшая танцевальная труппа, впоследствии вошедшая в состав Комической оперы, ведущей балериной которой была Мэри Уэйр (Mary Weir)[3].

Среди основных антрепренеров, привозивших иностранные труппы на гастроли в Австралию, особенно выделяется фигура Джеймса Уильямсона, родившегося в 1845 году в США. Свою театральную деятельность он начинал на подмостках Канады и США в качестве реквизитора, помощника постановщика и, в конце концов, актера. Участвовал в различных постановках театрального жанра, а в 1874 году впервые посетил Австралию, выступив в Королевских театрах городов Мельбурн и Сидней. В 1875 года Уильямсон покинул

1 См.: Баранчиков Е. В., Маклаков В. В. и др. Австралия / Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/geography/text/3247421 (Дата обращения: 27.04.2018).
2 Синдбад мореход (англ. Sinbad the Sailor). Мельбурн, Королевский театр. Реж: E. W. Royce and E. B. Manning.
3 См.: Балет. Энциклопедия. Ред. Григоровича Ю.Н. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 6.

Австралию, гастролируя со своей антрепризой по Англии, Европе и США вплоть до 1879 года[1].

Вернувшись в Австралию, в 1880 году Уильямсон создал Королевскую комедийную оперную труппу, а со следующего года стал единственным арендатором Королевского театра в Мельбурне, имея под рукой огромные технические средства для реализации творческих проектов. В следующее десятилетие он продолжает театральную деятельность, гастролирует со своими постановками в Новой Зеландии, однако, его интерес к классическому балету появляется только в 1890-х годах.

В 1893 году Уильямсон собрал 100 артистов балета, пригласил русскую приму-балерину Екатерину Барто[2]. Труппа выступала в Австралии 5 месяцев — с 9 сентября до 9 февраля 1894 года, посетив множество городов, в их числе: Балларат, Сидней, Аделаида, Мельбурн. Гастроли труппы и, в особенности, творчество русской балерины, привели в восторг местную публику, что видно по отзывам австралийской прессы: «Выдающимся явлением этой великолепной постановки «Фауста» стала балетная сцена «Вальпургиева ночь» в последнем действии. Прекрасно обученный кордебалет возглавляла наша гостья, русская артистка мадемуазель Екатерина Барто, чья вторая вариация буквально остановила действие, столь абсолютным было мастерство блестящего исполнения ее танца. Музыку не слышали из-за грома аплодисментов, а сцена неожиданно превратилась в цветущий сад, когда ее заполнили бесчисленные букеты, сыпавшиеся из лож…»[3].

Благодаря деятельности Уильямсона, Австралия впервые познакомилась с творчеством выдающихся русских артистов, основная деятельность и популярность которых придется на 1920-е годы.

Нельзя упускать из виду появление артистов и педагогов классического балета в среде самих австралийцев. Одна из бесспорно ярких

1 См.: Australian Dictionary of Biography. URL: http://adb.anu.edu.au/biography/williamson-james-cassius-4859 (Дата обращения: 01.06.2018).

2 В России известна как Лидия Ричардовна Нелидова (1863-1929). В 1884 г. окончила Московское театральное училище, поступила в балетную труппу Большого театра.

3 Sydney mail: газета (Австралия). Сидней, 1893. 14 нояб. С. 7.

фигур, внесших огромный вклад в зарождение балета в Австралии, — Минни Ребекка Эверетт, прославившаяся организацией театральных школ в Сиднее и Мельбурне.

Минни Эверетт родилась в 1874 году в семье английских переселенцев в небольшом австралийском городе Бофор, обучалась искусству балета под руководством Эмилии Паста, балерины из Италии, и уже с 13 лет регулярно выступала на сцене Королевского театра Мельбурна, с 1888 года участвовала в постановках Уильямсона, а с 1897 дебютировала в качестве хореографа. В 1897 году Эверетт открыла первую театральную школу в Мельбурне, где ученикам преподавали не только классический танец, но и пение, постановку голоса и сценическое мастерство. Вторую школу в Сиднее Эверетт открыла в 1909 году. Творческое сотрудничество Эверетт с Уильямсоном продолжалось более 30 лет, она стала хореографом большинства танцевальных сцен в его произведениях, занимая в них учеников своих школ[1].

Таким образом, можно говорить о появлении интереса местных жителей к классическому танцевальному искусству. В начале XIX века танец в глазах местных жителей оставался скорее вспомогательным жанром для украшения оперетт и театральных постановок, но уже ко второй половине века эта тенденция постепенно меняется, и балет начинает восприниматься как самодостаточный вид искусства, в основном благодаря творчеству иностранных исполнителей. Гастроли зарубежных трупп, хотя и имели определенный успех, но не приводили к повсеместному распространению искусства балета, затрагивая в основном только крупные культурные центры Австралии, такие как Мельбурн и Сидней. Небольшая популярность балета, практически полное отсутствие балетных школ и недостаток профессиональных педагогов, является причиной отсутствия собственных австралийских артистов балета и хореографов.

Формирование балета Австралии

Начало XX века для распространения классического танца на территории Австралии стало судьбоносным. Первое знакомство с балетом, произошедшее в предыдущем веке, открыло Австралию для

1 См.: Australian Dictionary of Biography. URL: http://adb.anu.edu.au/biography/everett-minnie-rebecca-10135 (Дата обращения: 01.06.2018).

русских трупп и артистов.

Одним из выдающихся солистов русского классического балета, оказавшим бесспорное влияние на интерес австралийцев к балету, стал Александр Емельянович Волинин. Он родился в 1882 году в Москве, выпускник Московского театрального училища (1901), артист балета Большого театра (1901-1910)[1]. Волинин участвовал в качестве премьера в постановках А. Горского, получая хвалебные отзывы критиков: «Танец Волинина отличался виртуозной техникой, легкостью, поразительной мягкостью движений, изяществом»[2]. Несмотря на успех и востребованность на сцене Большого театра, Волинин в 1910 году покидает его ради «Русских сезонов». Проработав там два года, он уходит от Дягилева, приглашенный в качестве партнера знаменитой датской примы-балерины Аделины Жене[3].

В 1913 году вместе с несколькими солистами Императорского балета и артистами кордебалета Волинин с Жене прибыли на гастроли в Мельбурн. В Австралии Волинин не только выступал в качестве артиста, но и репетировал с 10 австралийскими танцовщиками и вскоре убедился, что «если учителя будут проявлять терпение, а ученики — старание, в Австралии вырастут свои хорошие танцовщики»[4].

Артисты Императорского русского балета произвели глубокое впечатление на австралийцев, которые впервые наблюдали полноценный и настоящий русский балет. В связи с начавшейся в 1914 году Первой мировой войной, революцией и последовавшей за ней Гражданской войной, в последующее десятилетие значимые коллективы русского балета в последующее десятилетие значимые коллективы русского балета в Австралию на гастроли не приезжали.

Говоря о распространении культурного влияния русских артистов в начале XX века, невозможно не упомянуть знаменитые

1 См.: Театральная энциклопедия / Глав. ред. С. С. Мокульский. М.: Советская энциклопедия. 1961. Том 1. С. 400.

2 Русский балет. Энциклопедия. URL: http://www.pro-ballet.ru/html/v/volinin.html (Дата обращения: 22.05.2018).

3 Adeline Genee (1878-1970) - балерина, президент Королевской Академии танца 1920-1954.

4 Кравцов А. Русская Австралия. М: Вече, 2011. С. 257.

«Русские сезоны» Сергея Дягилева, впоследствии превратившиеся в покорившую весь мир труппу «Русский балет» («Ballets Russes»), созданную в 1911 году. Несмотря на огромный успех, многочисленные гастроли по странам Европы, Южной и Северной Америки, труппа Дягилева не посещала Австралию. Многие артисты «Ballets Russes», вдохновившись успехом и интересом к русскому балету со стороны иностранцев, создали свои труппы.

Одной из самых значимых не только для развития балета в Австралии, но и для всего мира, стала труппа русской балерины Анны Павловой, ярчайшей звезды русского балета XX века, чье имя одинаково известно, как в России, так и за границей.

В 1913 году состоялось последнее выступление Павловой на родной сцене Мариинского театра, а в 1914 — последнее в России. С началом Первой мировой войны балерина покинула Родину, обосновалась в Англии и в Россию больше не возвращалась. С 1921 года собранная Анной Павловой труппа начинает активную гастрольную деятельность сначала в США, благодаря совместному сотрудничеству с американским импресарио российского происхождения Соломоном Юроком[1], а затем посещает множество стран мира, среди которых Индия, Япония, Малайзия, Египет, и в феврале 1926 году приезжает в Мельбурн[2].

Труппа Павловой к тому времени насчитывала 42 человека, а обширный репертуар австралийского турне включал 17 балетов и разнообразный дивертисмент. Открытие сезона состоялось 13 марта 1926 года в мельбурнском Королевском театре. Павлова танцевала Куклу-испанку в балете «Фея кукол». Этот балет, изображавший московский магазин кукол, привел публику в восторг. Не меньшим успехом пользовалась «Шопениана», «фокинский шедевр воздушной грации, поэтический хоровод крылатых, бесплотных существ. Павлова-Сильфида покорила зрителей непревзойденной легкостью»[3].

1 Соломон Израилевич Гурков (1888-1974) - американский музыкальный и театральный продюсер.

2 См.: Красовская В. М. Анна Павлова // Павлова. Нижинский. Ваганова: Три балетные повести. М.: Аграф, 1999. С. 105.

3 Альджеранов Х. Анна Павлова: Десять лет из жизни звезды русского балета. М.: Центрполиграф, 2006. С. 218.

Из Мельбурна труппа Павловой переехала в Сидней, где имела колоссальный успех. Зрителей покорила не только сама Павлова, но и зажигательные характерные танцы в исполнении Харкурта Альджеранова. Как всегда, выступление балерины в партии Умирающего лебедя не могло оставить равнодушным ни одного австралийского зрителя: «Павлова не танцевала лебедя, а сама была лебедем, настолько графически реалистичны содрогания крыльев»[1]. После Сиднея коллектив отправился сначала в Новую Зеландию, а вернувшись в Австралию, посетил Брисбен и Аделаиду. Так в конце июля 1926 года закончились первые гастроли труппы Павловой.

Спустя 3 года, в 1929 году, Анна Павлова вновь привезла свою труппу в Австралию, расширив репертуар и включив в гастрольный тур северные города — Таунсвилл, Рокхемптон, Маккэй и Бандаберг, что имело большое значение для популяризации балета. До этого зарубежные коллективы на гастролях посещали в основном крупнейшие города страны. Турне длилось 4 месяца, труппа дала более 120 спектаклей. Павловой исполнилось 48 лет, но она танцевала в каждом из них как несравненная звезда русского балета.

Итоги гастролей труппы Павловой в Австралии позволяют сделать вывод об исключительном влиянии ее творчества на культурную жизнь континента: успех был огромным, а интерес к балету вырос необычайно. Именно по этой причине некоторые артисты ее труппы остались в Австралии. М. Бурлаков и Л. Лайтфут основали собственную труппу с громким названием «Первый австралийский балет», выступавшую в Сиднее на сцене Театра Савой со спектаклями «Лебединое озеро», «Коппелия», «Петрушка», «Шахерезада», а также балетами на музыку австралийских композиторов: «Роксанда» Р. Малинга, «Плод забвения» Р. Пенникуика[2].

Через два года после триумфальных гастролей в Австралию, в 1931 году, Анна Павлова скончалась. Прекратила существование и ее знаменитая труппа, которой рукоплескал, без преувеличения, весь мир.

1 Sydney Morning Herald: газета (Австралия). Сидней, 1926. 21 мая. С. 12.

2 См.: Ведерникова М. Становление и развитие балетного театра в Австралии. Тамбов: Грамота, 2016. Ч. 2. № 3 (65). С. 37-39.

В 1929 году в связи со смертью Сергея Дягилева прекращает свое существование его «Русский балет». Появляется труппа полковника де Базиля, которого можно считать преемником Дягилева.

Василий Григорьевич Воскресенский, известный под псевдонимом полковника де Базиля, родился в 1888 году в Каунасе (Литва), стал известен благодаря своей театральной деятельности, а в особенности балетной антрепризе. В молодости Воскресенский состоял на службе в Императорской армии, участвовал в Русско-японской и Первой мировой войнах, дослужился до звания полковника (этим и объясняется псевдоним), впоследствии он увлекся театральным искусством. «В 1925 году в Париже совместно с князем Алексеем Церетели создал театральное общество «Цербазон», которое организовывало гастроли артистов, в том числе Федора Шаляпина, а уже в 1930-1931 годах де Базиль стал одним из директоров созданной «Русской Оперы в Париже», где руководил и балетной труппой»[1].

С 1930 года «Русская Опера в Париже» выступала на сцене театра Монте-Карло, руководителем которого был импресарио Рене Блюм. На следующий год де Базиль при поддержке Блюма создает «Русский балет Монте-Карло» («Les Ballets Russes de Monte Carlo»). В 1932 году к труппе присоединяется Сергей Григорьев[2], на протяжении 20 лет бывший постоянным режиссером и администратором в «Русском балете» Дягилева.

Для своей труппы де Базиль выкупил костюмы и реквизит антрепризы Дягилева, привлекал преимущественно русского происхождения. «В труппу входили не только прославленные танцовщики Дягилева, были приглашены и юные тринадцатилетние балерины, так называемые «бэби-балерины»: Ирина Баронова, Тамара Туманова и Татьяна Рябушинская. Джордж Баланчин занял пост главного балетмейстера, в 1932 году его сменил Л. Мясин, в 1937 — М. Фокин, однако все они продолжали традиции Дягилева и сохраняли его репертуар»[3].

1 Воскресенский В. Возвращение Легенды: Русские Балеты полковника де Базиля // Иные Берега, 2014. №4 (36).

2 Григорьев Сергей Леонидович (1883-1968) - русский танцовщик, артист балета, режиссер.

3 Антипина К. Русские корни австралийского балета // Единение, 2014. №32. 4 авг. С. 8.

В 1936 году труппа под новым названием «Русский балет полковника де Базиля» (Colonel W. de Basil's Russian Ballet) приехала на гастроли в Австралию. Зрителям впервые посчастливилось познакомиться с балетами «Блудный сын» в хореографии Давида Лишина[1], постановками Михаила Фокина: «Золушка» Камиля Эрланже[2], «Сильфиды», «Карнавал», «Жар-птица».

Выступления имели колоссальный успех и дали толчок для дальнейшего укрепления интереса австралийцев к классическому балету: «Гастроли «Русских балетов» в Австралии, где было показано сорок четыре балета, почти все — австралийские премьеры, оказали огромное влияние на развитие балета в этой стране, а целый ряд танцовщиков в ней остался»[3].

В 1939 году труппа де Базиля уже в третий раз приехала на гастроли в Австралию, а начавшаяся вскоре после этого Вторая мировая война вынудила многих танцовщиков отказаться от возвращения в воюющую Европу, оставшись на территории зеленого континента. Под влиянием вынужденной эмиграции многих русских танцовщиков, окончательно сформировался национальный балет в Австралии. Одна из «бэби-балерин» труппы де Базиля, Анна Волкова, впоследствии вышедшая замуж и также переехавшая в Австралию, в интервью отмечала: «Несколько танцоров из компании остались в Австралии после нашего последнего визита. Это были: Кира Абрикосова, Серж Буслов, Эдуард Борованский, Раиса Кузнецова, Валерий Шаевский, Эдуард Собишевский, Тамара Чинарова. Они открывали студии, учили австралийцев. Борованскиий открыл очень известную балетную школу в Мельбурне»[4]. И соответственно принято считать, что именно он начал серьезный балет в Австралии.

Эдуард Борованский родился в 1902 году в Прешове, Чехословакия. После окончания школы балета при Национальном театре в

1 Давид Лихтенштейн (1910-1972) - артист балета, балетмейстер российского происхождения.

2 Camille Erlanger (1863-1919) - французский композитор.

3 Мейлах М. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции: в 5-ти т. М.: Новое литературное обозрение, 2008. Т. 1. Балет. С. 196.

4 Кузьмин В. Последняя звезда Ballets Russes в Австралии // Единение, 2011. №34. 22 авг. С. 5.

Праге, сначала остался работать там же, стал солистом, а в 1926 году начал выступать в труппе Анны Павловой. После распада коллектива в 1932 году поступил в труппу де Базиля, с которой гастролировал во многих странах мира вплоть до поездки в Австралию в 1939 году, где обосновался в Мельбурне. В 1940 году он организовал балетную школу, в 1942 году на ее базе создал Труппу Борованского, просуществовавшую до 1960 года. Во время первого пятидневного сезона в 1942 году на сцене Princess Theatre[1] Борованский показал программу «смешавшую классику с легкими, новыми творениями, смог убедить руководство J. C. Williamson Theatres Ltd.[2], что балет — потенциально крупный бизнес. Исходя из этого, Борованский смог получить доступ к театрам Компании Уильямсона по всей Австралии»[3]. Постепенно труппа из любительской превратилась в профессиональную, имевшую в своем репертуаре классические балеты («Лебединое озеро», «Жизель», «Сильфиды») и постановки самого Борованского: «Земля Южная» на музыку Роуфа, «Черный лебедь» на музыку Сибелиуса.

На базе труппы Борованского в 1962 году создана труппа Австралийский балет, существующая до наших дней и являющаяся, пожалуй, самым крупным национальным коллективом классического балета в Австралии.

Еще одной значимой фигурой для австралийского балета является Кира Абрикосова, родившаяся в Монте-Карло в 1914 году в семье русских эмигрантов. С юных лет она обучалась классическому танцу у русских педагогов в Париже, из первых рук перенимая традиции и особенности русской балетной школы. В числе ее учителей были Матильда Кшесинская и Ольга Преображенская. В юном возрасте Абрикосова поступила на работу в труппу де Базиля, где смогла познакомиться с хореографическим наследием. После начала Второй мировой войны Кира Абрикосова и её муж танцовщик Сергей Буслов приехали в Австралию в составе «Русского балета Ковент Гарден», и в числе восьми русских танцовщиков остаются в

1 Театр Принцессы (англ.).

2 Компания «Театры Уильямсона».

3 Australian Dictionary of Biography. URL: http://adb.anu.edu.au/biography/borovansky-edouard-9544 (Дата обращения: 01.06.2018).

Австралии. Абрикосова преподавала в австралийском городе Перт, а в 1952 году создала собственную труппу, в основу которой вошли ее ученики. Впоследствии труппа получила название балет «Западной Австралии». Ныне коллектив выступает в Театре Его Величества, построенным в 1904 году по проекту архитектора Вильяма Вульфа. Пройдя путь развития от небольшой школы, в настоящее время балет «Западной Австралии» является вторым национальным балетным театром страны. «Продолжая преподавать до 2001 года, Абрикосова внесла огромный вклад в развитие балетного искусства в Австралии»[1].

Почти двухсотлетняя история становления балета в Австралии позволяет сделать вывод, что развитие балетного искусства на территории этого континента неотделима от творчества русских артистов. До начала XX века как театры, так и школы балета существовали лишь в крупных городах, а интерес Австралии к танцевальному искусству был незначителен.

С конца XIX — начала XX века балет начинает набирать популярность благодаря гастролям русских артистов. Первая мировая война, революция и последовавшая за ней Гражданская война заставили целую плеяду носителей русской школы классического танца эмигрировать во многие страны мира, знакомя и обучая местных жителей классическому балету и возобновляя русские балеты за границей. Так постепенно появилась австралийская балетная школа, во главе которой стояли русские артисты балета.

Ко второй половине XX века балет в Австралии обретает огромную популярность. На базе школ и трупп, созданных русскими артистами, появляются национальные балетные театры, что позволяет с этого времени рассматривать балет Австралии как самостоятельную единицу в национальном танцевальном искусстве.

1 Ведерникова М. Становление и развитие балетного театра в Австралии. Тамбов: Грамота, 2016. Ч. 2. №3 (65) С. 37-39.

Злата Воинова
Бакалавриат, III курс. Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство». Образовательная программа «Менеджмент хореографического искусства».

ТЕАТР ПИНЫ БАУШ ВУППЕРТАЛЬ КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ

Основательница нового вида театра, получившим название «танцтеатр» Филиппина Бауш родилась в 1929 году в созданном путем объединения территорий, городе Золинген. Единственное значимое событие в жизни небольшого, провинциального городка случилось в 1950 году, когда в речку Вуппер с монорельсовой дороги свалился слон, поездка которого на монорельсе совершалась в рекламных целях. Ровно через пять лет после этого «значимого» события, Пина поступает в возрожденную после войны хореографом Куртом Йоссом «Folkwangschule» в городе Эссене (ныне это университет искусств). Недолго выступая на сцене Метрополитан-опера, она вернулась в Эссен и стала солисткой труппы Фольькванг-балет. Уже в 1968 году она ставит свой первый балет «Фрагменты» на музыку Белы Бартока, а затем сменяет своего наставника Йосса на посту художественного руководителя театра.

Однако «ее» театром, стал театр в Вуппертале, который она возглавила в 1972 году. Постановки Бауш разительно отличались от того, что привыкла видеть публика на сцене. Поначалу ей и артистам труппы приходилось выступать перед полупустым залом и мириться с тем, что половина из пришедших уходила, громко хлопая дверью. Но Пина никогда и не стремилась к славе, а лишь занималась тем, что ей нравилось.

Как вспоминали артисты труппы, она любила подолгу расспрашивать их о родителях, детстве, что они чувствуют в определенных

ситуациях, об их вкусах, о том, что причиняет им боль, а что радость. Именно тема человеческих переживаний и взаимоотношений стала центральной в ее творчестве. Главной же особенностью ее балетов было то, что от танцовщиков не требовалось строгое соответствие классическим канонам и безупречная техника. Бауш наоборот редпочитала естественность в движении, ее интересовала сама его природа. Недаром, самой цитируемой ее фразой стала эта «Меньше всего я интересуюсь тем, как люди двигаются, меня интересует, что ими движет»[1].

Помимо любви к естественности движений и их эмоциональной составляющей, Пина Бауш стремилась ко всему настоящему, в том числе и на сцене. Именно поэтому в «Весне священной» сцена была усыпана торфом, сухими листьями в балете «Синяя борода» и цветами в спектакле «Гвоздики». В своих постановках она смешивает танец, речь, активно использует пространство в качестве выразительного средства, хореографически интерпретирует различную музыку, начиная со Стравинского и заканчивая шлягерами и опереттой.

Для Бауш танец не заканчивался одним балетом. Она говорила: «Безумие считать, что в танце должна существовать какая-то норма, на которой построен классический балет, а все остальное — это не танец. Танец может жить в любых формах. Главное — это точность пластического выражения мысли, эмоции. И дело, здесь, конечно, не в технике классического танца, а в жесте, выражающем сущность происходящего с человеком. Ведь и классический балет существовал раньше в жестах, но об их смысле, о том, откуда они взялись, многие танцоры сейчас просто понятия не имеют»[2]. Она создала не только новое понимание танца и движения, а также придумала способ их создания, которым позднее стали пользоваться многие хореографы. Бауш просила своих танцовщиков рассказать о своих воспоминаниях, а затем проиграть их. Она учила их чувствовать

1 Кутловская Е. Пина Бауш и немного нервно (интервью)// Независимая газета 29.06.2007 [Электронный ресурс]URL: http://www.ng.ru/saturday/2007-06-29/13_pina.html (дата обращения 30.04.2017)

2 Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.

ппартнера и пространство вокруг них, прося закрыть глаза и танцевать.

Мировую известность ей принесли такие балеты как «Кафе Мюллер», «Гвоздики», «Весна священная» и другие. Но сегодня мы поговорим о спектакле, который можно назвать своеобразным социальным проектом. Балет «Контактхоф», что в переводе с немецкого означает «Зона контактов» был поставлен Пиной Бауш в 1978 году. В нем она раскрывала тему контактов человека с самим собой, со своим телом и с телом другого. Такие контакты рождали различные чувства и эмоции, от нежности и эмпатии, до страха, ненависти и даже жестокости. Через призму общечеловеческих переживаний и проблем, связанных с общением, на сцене рождалось противоборство культуры и некой первобытности, животных инстинктов, сидящих глубоко внутри каждого представителя рода человеческого. Светские беседы сменяются физическими издевательствами, осуществляемыми одетыми в вечерние туалеты дамами и мужчинами в смокингах. Это ли не показывает насколько разными и сложными могут быть человеческие взаимоотношения? Пину Бауш всегда больше всего интересовала именно эта тема, ставшая ключевой в ее творчестве.

У спектакля «Контактхоф» есть несколько постановок. Первая была осуществлена в 1978 году вместе с труппой театра Вупперталь. Для второй хореограф пригласила пожилых людей, многие из которых никогда в жизни не занимались танцами. Это были люди в возрасте от 60 до 80 лет, не имеющие ни актерского опыта, ни танцевальной техники. Следующим шагом стала постановка 2008 года, куда были приглашены немецкие подростки в возрасте от 14 до 18 лет. Как потом признавались многие из них, до этого проекта они даже не знали о том, кто такая Пина Бауш.

«Контактхоф» стал больше чем просто спектаклем, ведь помимо того, что в нем раскрывались такие знакомые каждому человеку чувства и эмоции, в нем, хореограф дала возможность показать себя непрофессиональным артистам, заставляя их испытывать новые ощущения, в том числе и негативные. О постановке был снят документальный фильм под названием «Мечты о танце». В нем

рассказывается именно о версии 2008 года. 40 обычных немецкий подростков — все неловкие, застенчивые, у всех свои комплексы. Фильм, состоящий из кадров с репетиций, а также интервью с юными артистами показывает, как из «гадких утят» они превращаются если еще не в «прекрасных лебедей», то уже в совершенно иных людей.

Так почему же этот спектакль можно причислить к социальным проектам, ведь изначально он не позиционировался как нечто подобное? Хотя он и не направлен на благотворительность или иного рода помощь остро нуждающимся в ней, Пина Бауш дает возможность подросткам, проходящим самый тяжелый период пубертата и одиноким пожилым людям попробовать себя в новом амплуа. Также она выводила на сцену невысоких и полных людей — для нее были неважны телесные параметры ее артистов. Однако под социальным проектом подразумевается некая модель изменений в окружении, которая может быть представлена как словесно, так и графически. Пина Бауш же воплощает это при помощи пластики тела, создавая спектакль, воплощающий концепцию о танце как образе жизни, а не только способе выражения каких-либо переживаний и чувств персонажа. В спектакле отсутствуют персонажи, но есть люди — каждый со своим багажом знаний, воспоминаний, со своим характером и мировоззрением. Языком танца Бауш помогает этим людям раскрыться миру в своего рода пластической исповеди. Примечательно и т.н. «падение четвертой стены», отделяющей сцену от зрительного зала. Таким образом все, что происходит на сцене становится не спектаклем, а частью обычной жизни людей на ней. Они втягивают в нее и зрителей, что создает абсолютно новый тип взаимодействия — не классический «театр как жизнь», а «жизнь как театр».

Немаловажным аспектом творчества Бауш стал феминизм. В ее постановках женщины всегда отчужденные, их внутренний мир никому не интересен и всем вокруг заправляют мужчины. В спектакле «Контактхоф» это прекрасно видно в одной из сцен. Девушка выкрикивает что-то, затем сцена темнеет, и заполняется танцующими парами. Затем мы видим уже другую девушку, которая стоит одна и

явно грустит. К ней подходит юноша с целью утешить. С нежностью притрагивается к ней, легко поглаживает. После этого незаметно подходит второй, кладет руку девушке на голову. Начиная с прихода третьего молодого человека, она становится марионеткой в их руках. Они щиплют ее, задирают платье, ощупывают со всех сторон, делая беспомощной, словно тряпичная кукла.

Таким образом, несмотря на то, что Пина Бауш и ее танцтеатр Вупперталь не ставили перед собой цели создания социальных проектов, своими постановками, затрагиваемыми в них проблемами и подбором участников, они смогли при помощи пластического искусства, добиться появления в умах людей понимания или желания понять какие общечеловеческие проблемы до сих пор существуют и пожалуй что будут существовать до тех пор, пока не умрет последний представитель человеческого рода, ведь как показывают постановки Бауш — все кроется в самих людях и их желаниях.

ЛИТЕРАТУРА

1.Cascetta A. Le poetiche teatrali del novecento: Pina Bausch. Tesi di laurea di: Giovanni Lampugnani. Milano, 2005 -379 p.
2.Кисеева Е.В. «Kontakthoff» П. Бауш: социальный проект или высокое искусство [Электронный ресурс]URL: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2012-3/istoriya-i-sovremennost/511.html (дата обращения 30.04.2017).
3.Кутловская Е. Пина Бауш и немного нервно (интервью)// Независимая газета 29.06.2007 [Электронный ресурс]URL: http://www.ng.ru/saturday/2007-06-29/13_pina.html (дата обращения 30.04.2017)
4. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма СПб.: Алетейя, 2000. — 347 с.

Анна Зиновьева
Бакалавриат, II курс. Направление подготовки 50.03.01. «Искусства и гуманитарные науки».
Педагог А. Н. Пухалев, преподаватель 1 кат. кафедры балетоведения.

БАЛЕТ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОП-КУЛЬТУРЫ

В философских и социологических исследованиях европейских авторов, например, в работах Г. Гэнса[1] и К. Маккейба[2], поп-культура зачастую отождествляется с массовой культурой, охватывающей огромную человеческую аудиторию, живо откликающуюся на любые видоизменения массовых культурных форм. Представляется, что подобное отождествление является оправданным.

Начав свое развитие в древности, массовая культура, содержащая черты, присущие ей в современности, зарождается лишь в Новое время в ходе процессов индустриализации и урбанизации, трансформации сословных обществ в национальные, становления всеобщей грамотности населения, деградации многих форм традиционной обыденной культуры доиндустриального типа, развития технических средств тиражирования и трансляции информации[3]. В процессе своего исторического развития пространство поп-культуры все более и более расширялось, включая в себя все новые культурные формы, в том числе и искусство балета, которое складывалось в недрах общества, на определенной ступени духовного и материального развития. Балетный театр Франции, Италии

1 Gans H. J. American Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure // Prospects: An Annual of American Cultural Studies. Cambridge, 1985.
2 McCabe C. Defining popular culture // High Theory, Low Culture. Analyzing popular Television and Film. N. Y., 1986.
3 Костина А. В. Популярная культура // Энциклопедия гуманитарных наук. 2005, №3. С. 213-215.

и Англии, а позднее и других европейских стран формировался как «вид аристократического придворного искусства»[1].

Уже в эпоху Просвещения, после революций в Англии и Франции, балет приобретает черты массовой культуры, становится не только придворным видом искусства, но и занимает прочное место на сценах музыкальных театров. Балетное искусство перестает быть элитарным.

В рассматриваемый период появляются первые общедоступные оперно-балетные театры, например, театр Дж. Локателли в Москве (1759). Героями балетов становятся обычные люди, как, например, в балете Ж. Доберваля «Тщетная предосторожность».

Успешной интеграции балетного искусства в поп-культуру также активно способствовал и кинематограф, открывший перед балетом широкие горизонты, позволивший обратиться к самым различным музыкальным и литературным сочинениям. На экране хореографическое искусство, утрачивая свою изначальную элитарность, стало более демократичным и понятным зрителю.

Впервые танец был зафиксирован на пленке на заре кинематографа. В 1894 г. Т. А. Эдисон снял на кинетоскоп А. Уитфорд-Мур в фильме «Танец змеи». В 1899 году француз Ж. Мельес запечатлел итальянскую балерину П. Леньяни во фрагменте из балета «Золушка»[2]. Балетное искусство на экране получило развитие в начале XX века и связано с именем великой Анны Павловой, согласившейся в 1914 году в Берлине на предложение Общества германских журналистов запечатлеть один из ее танцев («Ночь» на музыку А. Г. Рубинштейна)[3]. В 1915 году Павловна снялась в главной роли в большом фильме «Немая из Портичи» американской фирмы «Универсал-фильм компани». Записи танцев Павловой мы можем увидеть сейчас. На Youtube видео «Танцует Анна Павлова», в котором балерина исполняет номер «Калифорнийский мак», к 2018 году набрало почти 58 тысяч просмотров.

К эпохе балета в немом кино относятся и первые опыты фиксации балетов в учебных и документальных целях, например, записи

1 Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. СПб., 2008. С. 26.
2 Балет. Энциклопедия. М., 1981. 624 с.
3 Дандре В. Э. Анна Павлова. Жизнь и легенда. СПб., 2003. С. 310-317.

Л. Ф. Мясина и М. Грэхем. Также в начале XX века были сняты первые фильмы-балеты в России: с участием Е. В. Гельцер вышла «Коппелия» (1913), «Азиадэ» (1918) с участием М. М. Мордкина и М. П. Фроман. Большой интерес представляет экспериментальная лента «Лилия жизни» танцовщицы Л. Фуллер (1920)[1].

С течением времени балет занимал все более прочные позиции в жанре кинематографа, становился популярнее у зрителей, переходя с театральной сцены на экраны телевизоров каждого дома. Хореографические номера появились на экране в конце 30-х — начале 40-х годов XX века.

С появлением звукового кино в США популярным стал фильм-ревю: кинопроизведение, в котором музыка выполняет важнейшие смысловые и композиционные функции, определяет стилистическую и жанровую характеристику. Именно фильм-ревю открыл историю звукового кино[2].

Технические достижения, накопленные кинематографом к 30-м годам, позволили создать особый вид зрелища с участием звезд эстрады – певцов и танцовщиков. В 1933 году режиссер Л. Бэкон в сотрудничестве с балетмейстером Б. Беркли снял фильм «42-я улица». Позднее им были поставлены фильмы «Парад рампы» (1933) и «Чудо-бар» (1937). Джордж Баланчин в 1938 году поставил танцы для фильма «Голдвин-Фоллиз» режиссера Д. Маршалла с участием А. Менжу и В. Зориной, а затем для картин «На пуантах» (1939) и «Я была искательницей приключений» (1940), в которую были включены фрагменты из балета «Лебединое озеро» в редакции Баланчина. В 1943 году великий балетмейстер принимал участие в постановке фильма «Звездно-полосатый ритм» с участием В. Зориной[3].

Пользовались популярностью фильмы с участием танцевальной пары Дж. Роджерс — Ф. Астер. Наиболее известные из них: «Полет в Рио» (1933), «Потанцуем?» (1937) и другие.

В то же время во Франции создавались художественные фильмы с участием танцовщиков Парижской оперы. В 1937 году режиссеры

1 Балет. Энциклопедия. М., 1981. 624 с.
2 Кино: Энциклопедический словарь. М., 1987. 640 с.
3 Балет. Энциклопедия. М., 1981. 624 с.

Ж. Бенуа-Леви и М. Эпштейн в сотрудничестве с С. Лифарем сняли фильм «Умирающий лебедь» с участием М. Славенской, И. Шовире и Ж. Шарра.

Помимо кинематографа успешной интеграции балетного искусства в массовую культуру также способствовало и телевидение. В 1930–1940 годах в СССР популярными стали телетрансляции балетов. В телетрансляциях балетов принимали участие Г. С. Уланова, М. Т. Семенова, Н. М. Дудинская, О. В. Лепешинская, К. М. Сергеев и другие. Впоследствии телевидение стало знакомить зрителей не только с отдельными концертными миниатюрами и фрагментами из балетов, но и с целыми хореографическими спектаклями. Следует отметить, что теле-спектакль был совершенно самостоятельным произведением, не имеющим своего сценического первоисточника и созданным специально для телевидения. К началу 1950-х годов в США появились полнометражные фильмы-балеты, начало которым было положено в 1948 году фильмом «Красные башмачки» (режиссеры Э. Пресбургер и М. Поуэлл, балетмейстеры Р. Хелпмен и Л. Ф. Мясин[1]).

В СССР в 1950-е годы на телевидении не существовало ни подходящих условий для съемки балета, ни режиссеров и операторов, которые смогли бы без значительных потерь подать танец на экране. Однако появились фильмы, содержащие большие фрагменты классических балетов, например, «Мастера русского балета» (1954). Этот фильм — триптих из фрагментов «Лебединого озера», «Пламени Парижа» и «Бахчисарайского фонтана». На наш взгляд, стремление авторов уложить в рамки одного фильма целых три балета привело к их обеднению.

В 1955 году вышел знаменитый полнометражный фильм-балет «Ромео и Джульетта» в постановке Л. М. Лавровского с участием Г. С. Улановой и А. Н. Ермолаева. «Он, в сущности, представляет собой тщательную и добросовестную фиксацию избранных фрагментов спектакля Большого театра. Своего, нового слова о балете Прокофьева этот фильм так и не сказал. «Ромео и Джульетта» на экране не дает, конечно, ясного представления о перспективах экранизации

1 Балет. Энциклопедия. М., 1981. 624 с.

балета», — писали критики[1]. Спектакль Большого театра «Жизель» с Г. С. Улановой, показанный на гастролях в Лондоне в 1956 году, снят английскими кинематографистами. В 1957 году вышел цветной музыкальный фильм «Большой концерт» с М. М. Плисецкой, в который вошли фрагменты из второго и четвертого актов «Лебединого озера». «Большой концерт» обошел мир под названием «Гала-фестиваль»[2].

Вместе с тем оригинальных балетных постановок для телевидения в рассматриваемый период не существовало. Только в 1959 году на Центральной студии телевидения был создан телебалет «Граф Нулин» по поэме А. С. Пушкина. (композитор Б. Асафьев, балетмейстер В. Варковицкий), ставший первым советским опытом на пути освоения жанра. Телебалет содержал немало находок, способствовавших дальнейшему развитию жанра; он был адресован не только любителям хореографии, но и людям, впервые смотрящим балет по ТВ. Именно поэтому все происходящее в «Графе Нулине» должно было быть понятным без дополнительных словесных разъяснений[3].

Начало поисков синтеза телевидения и балета, положенное «Графом Нулиным», казалось многообещающим и требующим продолжения, но после него в течение десяти лет так и не было создано ни одного оригинального телебалета. Однако разговоры о создании фильма-балета не утихали. «Надо ставить кинобалеты специально. С учетом особенностей кино. Наверное, кинобалет станет тем самостоятельным видом искусства, который соединит хореографию и кинематограф. Тут важно не повторить того, что уже найдено, а создать новую форму. Какую? Об этом и должны подумать и балетмейстеры, и кинематографисты», — писала Г. С. Уланова[4].

В 1960-е годы в Европе и США появились знаменитые балетные телепостановки. В 1966 году вышла запись «Лебединого озера» Венской государственной оперы. Главные партии танцевали М. Фонтейн и Р. Нуреев. Этот балет можно было увидеть и на

1 Фрадкин Л. М. Зримая музыка // Искусство кино. 1958, № 6. С. 116.
2 Дайняк А. А. Майя Плисецкая. Минск, 1998. С. 183.
3 Белова Е. П. Телевизионный балет. М., 1983. 56 с.
4 Уланова Г. С. У кино огромные возможности // Советский экран. 1965, №5. С. 2.

отечественном телевидении, последний раз он выходил в эфир на телеканале «Культура» 22 июля 2007 года[1]. В 1969 году вышел знаменитый фильм-балет «Жизель» с К. Фраччи и Э. Бруном. В 1960 году появился телевизионный фильм «Танцует Майя Плисецкая», который имел большой успех у зрителей. Телевидение дало возможность многим миллионам зарубежных зрителей увидеть танец Майи Михайловны[2].

Оригинальный телебалет «Ромео и Джульетта» в постановке молодых танцовщиков Большого театра Н. Рыженко и В. Смирнова--Голованова (1969) был снят по заказу Центрального телевидения группой творческого объединения «Экран», созданным в 1968 году, когда открылся телецентр в Останкино, предоставивший новые возможности для съемок — новейшую аппаратуру и большие павильоны.

Значительными опытами освоения специфических возможностей кино для создания телебалета были советские фильмы 1970-х годов, поставленные на основе спектаклей Большого театра: «Анна Каренина» с участием М. М. Плисецкой, «Спартак» Ю. Н. Григоровича с В. В. Васильевым и Н. И. Бессмертновой, «Иван Грозный» Григоровича с Ю. К. Владимировым. Однако они не стали завоеванием кинематографа и в отличие от своих сценических первоисточников успехом у зрителей не пользовались[3].

В конце 1970-х годов на Ленинградском телевидении режиссером А. А. Белинским были созданы два интереснейших телебалета — «Галатея» (1977) и «Старое танго» (1979), которые начали новый этап поисков возможностей этого жанра. В 1978 году «Галатея» получила приз «Злата Прага» на конкурсе музыкальных фильмов в Чехословакии, а также была отмечена почетным дипломом в числе лучших фильмов на телевизионном фестивале в Лондоне, много раз по просьбам зрителей показывалась по телевидению. «Галатея» и «Старое танго» пополнили количество оригинальных

1 Передачи. Шедевры мирового музыкального театра // Телеканал «Россия – Культура». URL: https://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/31133/ [дата обращения: 26.03.2018].
2 Дайняк А. А. Майя Плисецкая. Минск, 1998. С. 187.
3 Белова Е. П. Телевизионный балет. М., 1983. 56 с.

телебалетов, а Брянцев и Белинкий предложили новый путь для создания подобных произведений, где на первый план вместо чисто съемочных эффектов и сложного монтажа выходил сам танец[1].

В 1960-е и 70-е годы на Центральной студии телевидения были поставлены фильмы-балеты: «Подпоручик Киже» (музыка С. С. Прокофьева, постановка О. Г. Тарасовой и А. А. Лапаури), «Трапеция» (балетмейстеры Рыженко и Смирнов-Голованов) с Е. С. Максимовой, «Тристан и Изольда» на музыку Р. Вагнера балетмейстеров Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василева, «Хореографические новеллы» В. Граве в исполнении М. М. Плисецкой, Е. С. Максимовой и других в постановке тех же балетмейстеров, «Паганини» на музыку С. В. Рахманинова в постановке Л. М. Лавровского и другие.

За рубежом в этот период появились телефильмы-балеты «Федра» балетмейстера М. Шпаремблека, «Онегин» на музыку П. И. Чайковского в аранжировке Р. Штольца и хореографии Дж. Кранко, «Гамлет» на музыку У. Уолтона, «Дама с камелиями» на музыку Дж. Верди в постановке П. Лакота[2].

1980-е годы начались с постановки А. А. Белинским фильма «Жиголо и Жиголетта» по одноименному роману С. Моэма в хореографии В. В. Васильева. Главные роли танцевали Е. С. Максимова и сам балетмейстер. Однако, фильм успеха не имел: и А. А. Белинский, и В. В. Васильев признали его неудачу[3]. Через два года после «Жиголо и Жиголетты» вышел телебалет «Анюта» на музыку В. А. Гаврилина, созданный тем же союзом А. А. Белинского, В. В. Васильева и Е. С. Максимовой. В основу лег известный рассказ А. П. Чехова «Анна на шее». Создатели «Анюты» стремились найти точное отражение чеховских фраз, несмотря на условность языка балета. Для этого балетмейстер использовал выразительные средства классического танца и приемы хореодрамы.

В 1986 году В. В. Васильев создал на основе этого телебалета двухактный спектакль «Анюта» — сначала на сцене неаполитанского театра «Сан-Карло» в Италии, а затем в Большом театре в Москве.

1 Белова Е. П. Ракурсы танца. Телевизионный балет. М., 1991. 128 с.

2 Балет. Энциклопедия. М., 1981. 624 с.

3 Белинский А. А. Один такой танцовщик // Советский балет. 1983, №5. С. 23.

Сам факт постановки спектакля, первоосновой которого является оригинальный телебалет, доказывает взаимную связь телевидения и театра. Телебалет «Анюта» имел большой успех и был удостоен Государственной премии РСФСР, получил приз «Интервидения»[1].

Во Франции в конце 1980-х годов хореографы так же работали с кино напрямую. Хореографы Жоэль Бувье и Режис Обадья — руководители Национального Центра современного танца в Анже, основавшие труппу «Эскиз» — осваивали жанр фильма-танца. Программа французских хореографов была показана в Москве в 1995 году. В нее входили несколько коротких танц-фильмов, удостоенных высших наград на международных кино — и видео-фестивалях. Среди них: «Комната» (1988) и «Объятие» (1988)[2].

Стоит отметить, что экранизация балетов и их адаптация к восприятию массовым зрителем, а также создание оригинальных телевизионных балетов привели к тому, что тема балета вышла за рамки узкоспециализированного жанра танц-фильма/фильма-ревю/телебалета и проникла в остальные жанры кинематографа, набирая популярность.

Фильм «Красные башмачки» Э. Пресбургера и М. Поуэлла (1948) повествовал о мире балета. Режиссеры сделали образцовую драму об искусстве «как об уничтожающем своих детей монстре»[3]. Около двадцати минут экранного времени занимает модернистский балет на сюжет Г. Х. Андерсена «Красные башмаки», поставленный Р. Хелпменом и Л. Ф. Мясиным. Фильм считается одним из наиболее значительных свершений в истории британского кино. Картина получила две премии «Оскар» (1949): в номинациях «Лучшая работа художника (цветные фильмы)» и «Лучший саундтрек для драматических/комедийных картин».

Знаменитым британским «Красным башмачкам» предшествовал менее известный советский фильм 1947 года «Солистка балета» режиссера А. В. Ивановского — романтический фильм о творческом пути двух молодых артистов, влюбленных друг в друга — балерины

1 Белова Е. П. Ракурсы танца. Телевизионный балет. М., 1991. 128 с.
2 Гердт О. Салон отверженных // Балет. 1995, № 1-2 (77). С. 29.
3 Устиян Г. До «Большого»: 10 лучших фильмов о балете // РБК. URL: http://style.rbc.ru/impressions/591583be9a7947201a821405 [дата обращения: 26.03.2018].

Наташи Субботиной и оперного певца Алексея Озерова. Фильм вышел в первые годы после войны и был очень популярен. Это был период, когда новые художественные фильмы смотрела вся страна. В фильме чувствуется послевоенная атмосфера с надеждой на светлое будущее, в которой трогательно переплетается быт и искусство. Роль Наташи Субботиной исполняла М. Е. Редина — балерина Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко[1].

Популярный фильм о балете подарил миру Ч. Чаплин — «Огни рампы» о любви безработного клоуна Кальверо и балерины Терезы-Терри. Фильм получил премию «Оскар» в номинации «Лучший саундтрек к драматическому фильму» в 1973 году. Оценка критиков на сайте «Кинопоиск» составляет 97%, пользовательская оценка — 8,063 из 10. Популярность данного фильма у простых зрителей доказывает то, что 192 дня «Огни рампы» находились в рейтинге «Top250» на сайте «Кинопоиск».

В 1965 году на экраны вышел советско-французский фильм «Третья молодость» режиссера Жана Древиля. Мировая премьера проходила в Париже. Он посвящен жизни и творчеству великого русского балетмейстера Мариуса Ивановича Петипа. На сегодняшний день фильм имеет средний рейтинг на «Кинопоиске» — 6,189.

Советский режиссер И. А. Фрэз на Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького снял лирическую комедию «Я вас любил...» (1967) о первой любви восьмиклассника Коли к ученице хореографического училища Наде. В фильме участвовали артисты балеты ЛАТОБ им. С. М. Кирова, учащиеся ЛАХУ им. А. Я. Вагановой. Н. М. Дудинская исполнила роль педагога хореографического училища. Фильм завоевал большую популярность не только в СССР, но и за границей, в 1968 году был награжден дипломом жюри Венецианского кинофестиваля в разряде фильмов для детей и юношества.

В 1974 году на экраны вышел фильм, который не только способствовал популяризации балетного искусства, но и презентовал

1 Солистка балета // Балет. URL: http://www.russianballet.ru/line/2001/page6.htm [дата обращения: 27.03.2018].

японскую культуру для советского зрителя — «Москва, любовь моя» о любви японской девушки, учащейся в Москве балету, и советского художника-скульптора. Сценарий был написан Э. С. Радзинским, а воплотил идею в жизнь режиссерский дуэт А. Н. Митта и Кэндзи Ёсида.

В другом фильме — «Поворотный пункт» (1977) снимались М. Н. Барышников, Э. Бэнкрофт, Ш. Маклейн, С. Фаррелл и другие артисты Американского театра балета. Режиссер Г. Росс использовал в фильме фрагменты спектаклей из репертуара Американского театра балета в хореографии Дж. Баланчина, А. Эйли и М. И. Петипа.

В следующий раз М. Н. Барышников появился на большом экране в культовом фильме «Белые ночи» (1985) режиссера Т. Хэкфорда. В США лента собрала 11,6 миллионов просмотров. Фильм носит черти биографии М. Н. Барышникова: повествует о советском танцовщике Николае Родченко, который уезжает на Запад, но вновь оказывается в СССР, где его считают изменником Родины. В фильме используется оригинальная хореография Т. Тарп, которая поставила номер для Барышникова под песню В. С. Высоцкого «Кони привередливые», и балет Р. Пети «Юноша и смерть».

В фильме «Фуэте» Б. В. Ермолаева (1986) приняли участие В. В. Васильев и Е. С. Максимова. «В нашем фильме — и обращение к бессознательному, и какие-то ассоциации, воспоминания… Конечно, картина не просто о балете, не только о балерине, как может показаться на первый взгляд, — она об одиночестве, о проблемах, которые могут волновать человека любой профессии», — свидетельствовала Е. С. Максимова[1]. Пользовательский рейтинг «Кинопоиска» составляет 7,035 из 10.

В 1987 году М. Н. Барышников снова появился на экране в фильме Г. Росса «Танцоры», где исполнил роль Антона Сергеева, русского танцовщика, который участвовал в съемках киноверсии балета «Жизель» в Италии. По сюжету он заводит роман с балериной, но осознает, что их история повторяет историю «Жизели». Однако фильм не имел большого успеха.

Следующим важным фильмом в популяризации балета стала

1 Максимова Е. С. Мадам «Нет». М., 2004. С. 246.

«Мания Жизели» А. Е. Учителя (1995) о судьбе великой русской балерины О. А. Спесивцевой. Пользователи «Кинопоиска» оценивают «Манию Жизели» на 6,907 из 10, что является достаточно хорошим показателем.

Начало XXI века было отмечено выходом фильма британского режиссера С. Долдри «Билли Эллиот» (2000) о мечте 11-летнего мальчика стать профессиональным балетным артистом. Многое построено на контрасте между повседневной жизнью мальчика Билли и миром балета. В 2005 году сюжет фильма взят за основу лондонского мюзикла «Билли Эллиот: мюзикл». В 2016 году британский журнал «Empire», посвященный кино, включил «Билли Эллиота» в список 100 лучших британских фильмов[1].

Самым популярным и нашумевшим фильмом про балет в нашем столетии стал психологический триллер Д. Аранофски «Черный лебедь» (2010). Зрительская аудитория составила 13,5 миллионов человек. Исполнительница главной роли Нины Сейерс Н. Портман была удостоена премии «Оскар» в номинации «Лучшая женская роль». Сюжет повествует о соперничестве примы и ее конкурентки. Аранофски последовательно и маниакально показывает жертву, на которую приходится идти каждому художнику, если он желает перепрыгнуть через себя и стать лучшим в профессии. На странице в социальной сети «Instagram» проведен опрос среди пользователей в возрасте от 16 до 35 лет. Им было задано два вопроса: видели ли они балет «Лебединое озеро» и смотрели ли они фильм «Черный лебедь». Оказалось, что на балете были 63% опрошенных, а на фильме — 82%. Данные опроса показывают, что знакомство с балетным искусством у массового зрителя доступнее проходит посредством кинематографа, чем театра (см. Приложение 1).

2017 год потряс российских зрителей двумя громкими и скандальными балетными премьерами в кино: в мае вышел фильм «Большой» В. П. Тодоровского, а в ноябре — «Матильда», вторая картина А. Е. Учителя на тему балета.

«Большой» — драма, повествующая о восхождении провинциальной девушки на сцену Большого театра. Использована хореография О. И. Глушкова, на съемочной площадке были задействованы более 70 профессиональных артистов балета. Продюсеры организовали мощную пиар-компанию для продвижения фильма в массы и получения большого кассового сбора. «Большой» был освещен на высшем уровне: помимо стандартной рекламы в городском пространстве (наземный транспорт, метро, уличные билборды и т. д.) и рекламы в печатной периодике и интернет-изданиях, для фильма был сделан собственный сайт (bolshoi-film.ru). Пиар-компания работала эффективно, и рейтинг ожидания фильма на «Кинопоиске» составил 93%. «Российская газета» включила картину в пятерку «самых интригующих российских фильмов 2017 года»[1]. Однако ожидания не оправдались — пользовательский рейтинг на «Кинопоиске» составляет 6,774 из 10. А вот критики, напротив, оценили фильм В. П. Тодоровского положительно: их рейтинг составил 86%. «В лучшие моменты в картине действительно возникает то самое ощущение, которое заставляет влюбляться в балет, — ощущение какого-то магического сверхусилия, чуда, превращающего тощих до полной прозрачности девочек в прекрасных лебедей», — писал кинообозреватель «Газеты.ru» Я. Забалуев[2].

Картина А. Е. Учителя «Матильда» — об отношениях М. Ф. Кшесинской с Николаем II. «Тут и дореволюционная помпезность, и балет, и дворцовые интриги, и слом эпох. Одним словом, все, что можно успешно конвертировать в международное признание», — писали критики[3]. Об амбициях режиссера говорит актерский состав: немецкий актер Л. Эйдингер, польская актриса М. Ольшанска,популярные в России И. Дапкунайте и Д. Козловский.

1 The 100 best British films // Empire. URL: https://www.empireonline.com/movies/features/100britishfilms/ [дата обращения: 27.03.2018].

1 Нечаев А. Балерины и космос // Российская газета. URL: https://rg.ru/2017/01/10/rg-vybrala-piat-samyh-intriguiushchih-rossijskih-filmov-2017-goda.html [дата обращения: 27.03.2018].

2 Забалуев Я. Дайте приме шанс // Газета.ru. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/04/18/a_10632671.shtml#page1 [дата обращения: 26.03.2018].

3 Нечаев А. Балерины и космос // Российская газета. URL: https://rg.ru/2017/01/10/rg-vybrala-piat-samyh-intriguiushchih-rossijskih-filmov-2017-goda.html [дата обращения: 27.03.2018].

Музыка фильма, написанная американским композитором М. Белтрами, была записана Симфоническим оркестром Мариинского театра под управлением В. А. Гергиева.

Первый трейлер «Матильды» вышел в апреле в 2016 года. К осени двухминутный ролик собрал на «Youtube» четверть миллиона просмотров и заявления в прокуратуру от задетых в своих чувствах. В Министерство культуры поступали письма с требованиями не показывать «Матильду». Скандал повысил интерес зрителей, и рейтинг ожидания «Матильды» на «Кинопоиске» составил 84%. Однако, рекламная компания и пресса, которые подпитывали интерес зрителей, поставили слишком высокую планку, которую фильм достичь не смог. «То ли ретрофутуризм с телефонами, автомобилями и синематографом, то ли куртуазная почеркушка из девичьей светелки, то ли высока драма о принятии государственной судьбы», — писал киножурнал «Сеанс»[1]. Критики оценили фильм на 44%, а пользовательский рейтинг «Матильды» на «Кинопоиске» составил 5,749 из 10 — это самые низкие показатели, которые есть у фильмов на балетную тематику.

Рассмотрев многообразие тематических фильмов и проанализировав их востребованность на сегодняшний день у «простого» зрителя, можно сделать вывод, что интеграция балетного искусства продолжается. Фильмы о балете востребованы у зрителей и являются неотъемлемой частью массовой культуры.

Немаловажную роль в становлении балета как элемента поп-культуры играет система организации и стимуляции массового потребительского спроса — реклама. В потребительском обществе реклама приобретает максимальный потенциал для воздействия на общество и человека.

Реклама формирует определенную семиосферу, указывает на функциональные и символические ресурсы товаров, предлагая посредством их потребления приобщиться к референтной группе[2].

---

1 Степанов В. «Матильда»: Крылышками бяк-бяк-бяк-бяк // Сеанс. URL: http://seance.ru/blog/matilda-review/ [дата обращения: 28.03.2018].

2 Ильин А. Н. Культура общества потребления: философские, психологические социологические аспекты. Омск, 2014. 264 с.

Балетные образы все чаще используются специалистами по маркетингу для привлечения внимания потребителей в самых разных областях жизни: начиная от дорогих машин[1] и заканчивая энергетическими напитками[2].

Одним из последних роликов, связанных с балетом, стала ТВ-реклама новой коллекции освежителей для воздуха «Магия балета» компании «Air Wick». «Волшебную атмосферу на сцене создает балерина», — говорится в рекламном ролике. Для видеоряда были использованы фрагменты из «Лебединого озера» П. И. Чайковского — пожалуй, самого популярного балета у массовой аудитории. Отсылка к фантастическому сюжету «Лебединого озера» помогает зрителю «захотеть» купить продукт, ведь балет всегда ассоциируется с чем-то прекрасным, легким и непременно красивым.

Если проследить тенденцию заимствования балетных образов в рекламе, то можно сделать вывод, что лидирующую позицию занимает второй акт «Лебединого озера» Л. И. Иванова и М. И. Петипа. Образ Одетты, созданный балетмейстерами в конце XIX века, в XXI столетии стал одним из главных не только на сцене, но и в популярной культуре.

Пользователям социальной сети «Instagram» был представлен отрывок из «Лебединого озера» — Танец маленьких лебедей из второго акта — и был задан вопрос, это ли им приходит на ум, когда они слышат словосочетание «русский балет». Аудиторию опрошенных составили люди в возрасте от 16 до 35 лет. 65% опрошенных ответили положительно на вопрос, подтвердив мнение, что «Лебединое озеро» — один из самых популярных балетов в мире, который стал брендом и показателем великолепного качества, истинной красоты и непревзойденного мастерства русской балетной школы (см. Приложение 2).

Образ, выстроенный с течением времени вокруг «Лебединого озера», стал олицетворением качественно сделанного продукта,

---

1 Lexus IS 2013 TV advert: Poise URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=23&v=rlYVhDKCbqY [дата обращения: 13.04.2018].

2 Реклама Adrenaline Rush 2018 – Балерина (Все ты можешь) URL: https://www.youtube.com/watch?v=zxDrY2QV5ZA [дата обращения: 13.04.2018].

эталона. Посредством рекламы, производители хотят придать своему товару качества, присущие явлению, с которым этот товар отождествляется. Символика вещей заменяет ценности, желаемые потребителем, которые на самом деле зачастую отсутствуют в рекламируемом товаре. Образы и бренды как составляющие рекламной семиосферы представляют собой прибавочную стоимость, символ ценностей, а не саму ценность[1].

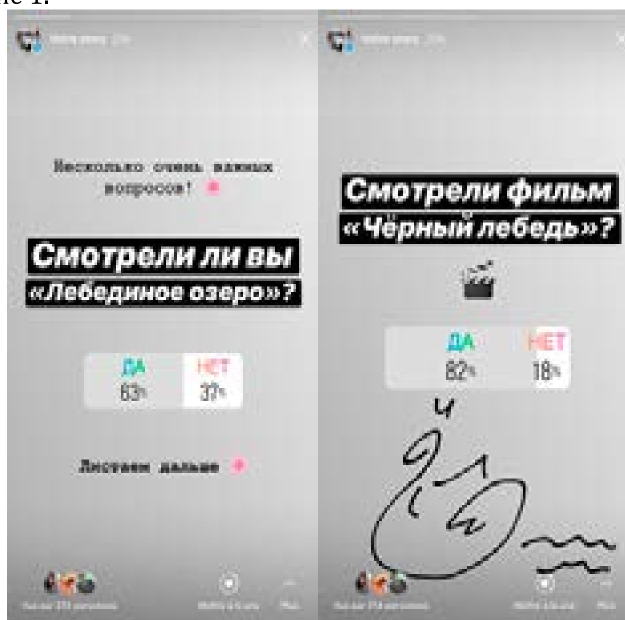
Примером может служить ролик часового завода «Ракета» с участием первой солистки Большого театра Анны Тихомировой. Она рекламирует новые часы «Балерина», сделанные в России совместно с Большим театром. Тихомирова исполняет балетные па на фоне станка и под звуки работы часового механизма. В рекламном ролике появляется надпись: «Гордость России: Русский балет, Русский космос, часы Ракета». Таким образом, авторы приравнивают ценность балетного искусства к ценности выпущенных ими часов.

Было выявлено, что образ, выстроенный вокруг «Лебединого озера», стал олицетворением качественно сделанного продукта, эталона. Был сделан вывод, что посредством рекламы производители стремятся придать товару качества, присущие явлению, с которым этот товар отождествляется.

Таким образом, появление общедоступных оперно-балетных театров, кинематографа, телевидения, рекламы способствовало тому, что балетное искусство, изначально представлявшее собой форму элитарной культуры привилегированного общества, в настоящее время стало важным элементом поп-культуры.

1 Запесоцкий Ю.А. Современная реклама как институт социально-культурной динамики // Вопросы философии. 2013, №3. С. 33-38.

Приложение 1.



Приложение 2.



Анастасия Карпекина
Бакалавриат, II курс. Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство». Профиль «Менеджмент исполнительского искусства».
Педагог О. В. Кучина, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры балетоведения.

КОММУНИКАЦИЯ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Характер межличностного общения претерпевает существенные изменения на протяжении всей истории человечества. В рамках информационной концепции цивилизационного подхода исторический процесс представляет собой специфический путь развития информации, где содержание напрямую связано с формой коммуникации и принципом кодирования данных, а эффективность взаимодействия оценивается с точки зрения скорости и чистоты связи. Совершенствование и усложнение способов передачи информации (речь, письменность, печать, электронная сеть) детерминировали научно-технический прогресс и явились причиной многократного ускорения этого процесса к настоящему моменту. Стоит отметить, что сама социокультурная система, исходя из своих задач и намеченного вектора развития, обуславливает появление инноваций, которые удовлетворяли бы ее потребностям. Так в постиндустриальном обществе «генерирование, обработка и передача информации становятся фундаментальными источниками производительности и власти»[1], что приводит к стремительному развитию информационных технологий.

Исторический путь цивилизации последних десятилетий трактуется исследователями как переход от модернизации к глобализации. Эпоха модернизации стала временным отрезком, в течение

1 Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2000. С. 16.

которого западная цивилизация осуществила прорыв в современность, оставив позади весь остальной мир. Более того, на фундаменте научно-технического прогресса и роста производственных мощностей она сконструировала рычаги, с помощью которых распространила свое влияние на государства неевропейского ареалаи взяла на себя роль указующего перста на пути их дальнейшего развития. Культуры стран, оказавшихся в безвоздушном пространстве под куполом Запада, стремительно поглощались, а исконные ценности вытеснялись и заменялись чуждыми императивами. Западная цивилизация стремилась осуществить сверхзадачу, которая состояла в приведении мира к однородности «по своему образу и подобию», создании масштабной гомогенной структуры.

Суть глобализации принципиально противоположна. Глобализация подразумевает формирование единой гетерогенной системы, где множество локализованных фрагментов составляют интеграл. При этом каждое локальное образование является неотъемлемой частью целого, обуславливает его существование. Эта тесная взаимосвязь глобального и локального находит отражение в созданной английским социологом Р. Робертсоном концепции «глокализации». Значимым отличием глобализации также является наличие у различных культурно-исторических субъектов права на свободу волеизъявления, определение степени своего участия в процессе глобализации и отстаивание своей самобытности. Глобализация допускает эмансипацию отдельных частей целого и предоставляет им возможности к самостоятельному разрешению проблемы самоопределения без принудительного воздействия извне.

Глобализация — многоаспектный феномен, а потому в данной работе мы выделяем лишь некоторые из них, а именно те, которые оказывают существенное воздействие на процесс информационного обмена.

В ходе глобализации формируется единая информационная система, которая представляет собой принципиально новое пространство коммуникации. Общество становится «сетевым», что приводит к сокращению и преодолению пространственно-временных границ. Информационные сети образуют бесконечное число каналов связи, которые позволяют устанавливать контакты на разных уровнях

(люди, институты, государства) вне зависимости от местонахождения. «Немецкий социолог У. Бек, акцентируя внимание на радикальных трансформациях организации пространственно-временного континуума, которые принесла с собой глобализация, определяет современный нам мир как «глобус компактного времени». В нем на одной временной оси могут располагаться события разной степени важности и значения, произошедшие в различных точках земного шара»[1].

Американский философ Э. Тоффлер вводит понятие «трансценции» как новой темпоральности жизни в условиях глобализации. Трансценция проявляется в том, что ввиду преодоления информационными потоками пространственных границ все процессы закономерно ускоряются, а интервалы продолжительности взаимодействий, событий и отношений все больше схлопываются. При этом каждая единица времени сгущается и приобретает особую ценность, которая в перспективе только возрастает.

Значимым следствием глобализации также является диссонанс астрономического и социального времени. Он проявляется в том, что на настоящий момент история человечества обнаруживает себя развернутой в пространстве — перемещаясь территориально человек имеет возможность влиться в жизненный уклад как первобытной общины, так и общества будущего. Произведенные Э. Тоффлером расчеты наглядно демонстрируют, что сегодня ≈70% человечества живет «в прошлом», ≈25% - в настоящем, ≈3% - в будущем, остальное же население планеты существует вне всякого времени. «Соответственно, современность общества не гарантирует автоматически современность каждого отдельного индивида в нем живущего»[2].

Такого рода «напластовывание времен» приводит к неравномерному распределению стартовых возможностей среди участников глобализации, ввиду чего их взаимозависимость обретает ассиметричный характер. При всей видимости равенства частей в рамках

1 Бондарь Ольга Юрьевна. Глобализация и ее философские проблемы // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2012. №3. С. 136.
2 Там же. С. 138.

целого отдельные социокультурные субъекты тем не менее оказываются на ведущих ролях, а другие остаются в тени на правах маргиналов, что неизбежно ведет к росту конфликтогенности. Это напряжение распространяется в том числе и на сферу межличностной коммуникации, порождая столкновения культурных моделей, традиций, ценностных установок, провоцируя рост национальной нетерпимости.

Использование всемирной информационной сети в качестве платформы для социального взаимодействия обуславливает появление т. н. «виртуальной реальности». При этом действительность дробится на сферы актуального и виртуального социального взаимодействия. Последнее обладает характерной спецификой, обуславливающей его стремительную популяризацию. Сообщества в рамках виртуальной реальности формируются вопреки пространственной локализации и статусу отдельных индивидов, что так свойственно традиционным объединениям; при этом существенно сглаживается социальное неравенство коммуницирующих акторов, а контакты устанавливаются на базе общих ценностей, интересов и идеалов, что существенно расширяет границы свободы самовыражения личности. Виртуальная реальность дает человеку возможность конструировать собственный образ, умышленно расставляя акценты и вытесняя те элементы собственной личности, которые не вписываются в каркас идеального прототипа, что позволяет управлять впечатлением о себе и тем самым разращивать «виртуальную» самооценку, которая ввиду комплекса факторов может перерасти в реальную.

Жизнь человека в эпоху глобализации неразрывно связана с потреблением. При этом функция потребления смещается - если раньше оно было лишь средством удовлетворения потребностей, то сегодня потребление также «выступает основанием воспроизводства социального субъекта, становится основополагающим фактором формирования его социокультурной идентичности»[1].

1 Костина А. В. Тенденции развития культуры информационного общества: анализ современных информационных и постиндустриальных концепций // Знание. Понимание. Умение. 2009. №4. http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina_Information_Society/

При этом характерной особенностью обмена становится его символический характер, оформившийся в противовес экономическому. Это подразумевает, что вещи теперь «артикулируются в дискурсе знаковой стоимости»[1], а выбор потребителя определяется не меновой стоимостью продукта, но его индивидуализированной символической ценностью. Потребности такого рода определяются постмодернистами как «индивидуально опосредованные». В них отражается стремление современного человека утверждать и использовать свою свободу выбирать, комбинировать и самореализовываться в потреблении вопреки предписываемым обществом правилам, «нести ответственность за свою жизнь и оптимальным образом распоряжаться своим эстетическим, эмоциональным, физическим, чувственным и т. д. опытом»[2].

Стоит отметить, что оформление индивидуально опосредованного потребления возможно только в функционале личности, обладающей самобытностью, сформированной на базе устойчивой системы духовных ценностей. В противном случае индивидуальность, обусловленная обладанием вещами, являет собой не более чем иллюзию и определяет неоспоримую принадлежность человека к массе потребителей, но не более того.

Потребление в эпоху глобализации распространяется не только на объекты материального мира, но и на информацию, количество которой определяет качество социализации. Ускорение темпов обмена данными приводит к глубинной трансформации самой структуры информации, в связи с чем возникает новый тип культуры, т. н. «блип-культура». «Блипы» информации: обрывки новостей, клипы, всплывающие окна, гиперссылки, рекламные объявления и прочее — не увязываются в систему старых категорий и не поддаются классификации, поскольку имеют странную, текучую,

1 Костина А. В. Тенденции развития культуры информационного общества: анализ современных информационных и постиндустриальных концепций // Знание. Понимание. Умение. 2009. №4. http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina_Information_Society/

2 Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. М., 2001. С. 43–45.

бессвязную форму. Находясь в этом потоке, человек теряет способность с необходимой частотой обновлять свою базу данных — все, что он успевает усвоить, в следующее мгновение устаревает — и испытывает колоссальные перегрузки, что неизбежно приводит к поверхностности — сначала восприятия, а с течением времени - мышления. В таких условиях индивид не имеет возможности заимствовать готовую модель действительности и вынужден конструировать ее самостоятельно из обрывков информации и осколков впечатлений, что ставит его под угрозу «фундаментальной потери ориентации», которая проявляется в ощущении страха перед социумом, чувстве потерянности, удрученности, в утрате способности к налаживанию непосредственного контакта с людьми, что толкает его искать укрытия от действительности в алкоголе, наркотиках, промискуитете и виртуальной реальности.

В заключение можно сделать вывод, что глобализация оказывает существенное влияние на технологию коммуникации, и этот процесс невозможно оценить однозначно. Доступность информации, возможность преодолевать пространственно-временные границы, выстраивать диалог вопреки традиционной социальной стратификации, самостоятельно конструировать мировоззрение и беспрепятственно самовыражаться как бесспорные плюсы соседствуют с такими полярными следствиями глобализации, как ментальная перегрузка от избытка входящих данных, утрата индивидом социокультурной идентичности, попытка спастись от психологического дискомфорта бегством в забытье. Однозначно можно констатировать только одно — глобализацию отменить нельзя, однако выбор оптимального пути вхождения в нее остается за человечеством.

Мария Клименко
Б Магистратура. II курс. Направление подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств», профиль «Теория и практики художественной жизни».
Педагог О. В. Кучина, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры балетоведения.

НАРОДНЫЕ ПРАЗДНИКИ КАК ФАКТОР КУЛЬТУРНОЙ САМОБЫТНОСТИ РЕГИОНА

20 октября 2018 г. Приморский край отмечает восьмидесятилетие со дня своего основания. Этот значительно удаленный от столичного центра России регион уникален благодаря влиянию целого набора физико-географических и историко-культурных факторов. По данным Росстата по состоянию на 1 января 2014 г., в Приморском крае проживало 1 938 516 человек. Столицей приморского края является город Владивосток с населением 630 027 человек, что составляло 32,5% от общей численности населения региона (плотность населения — 1 122 человека на 1 квадратный километр) [1].

Пестрое «лоскутное одеяло» этнического состава коренного населения региона при должном подходе может послужить основой для составления уникального туристского продукта. По данным Всероссийской переписи населения в 2010 г. в Приморском крае проживало 1,8 тысячи удэгейцев, однако в местах традиционного проживания (пять районов региона), намного меньше: 793 человека. Нанайцы — 383 человека. Такой народ как тазы проживает исключительно в Приморье — 253 человека [2]. Есть и другие народы, но их численность крайне мала. Например, эвенки — 130, ульчи — 19, орочи — 19, эскимосы — 8, алеуты — 4 и айны — 4 [1].

Следует отметить, что численность коренных народов неуклонно падает с каждым годом. Кроме того, представители самобытных культур «растворяются» среди другого населения: «Практически не осталось легенд, сказаний, традиций. Дети знают лишь крохи

из прошлого своего народа. <…> Единственное, что сохранилось — это национальная кухня» [3].

На наш взгляд, сохранение аутентичной культуры коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, к которым относятся и вышеуказанные этнические группы, имеет под собой не только культурологические, но и сугубо экономические мотивы. Консервация, а также создание этнографических центров (национальных парков, этнических деревень), ассоциаций по защите и сохранению наследия малых народностей поможет не только решить проблему исчезновения уникального культурного наследия, но и увеличит туристическую привлекательность как региона в целом, так и его отдаленных районов, что, несомненно, скажется на финансовых показателях и локальном уровне жизни.

В силу исторических (кочевой образ жизни аборигенов) и природно-климатических (зона рискованного земледелия) причин для Приморья характерно очаговое расселение. Поэтому этнические праздники проходят локально, на весьма отдаленных друг от друга территориях. Это, в свою очередь, обуславливает их физическую и информационную недоступность и, как следствие, непопулярность среди населения, несмотря на наличие спроса на такого рода культурный продукт и недостаток культурно-досуговых мероприятий достойного уровня.

Примером проявления народной самобытности может послужить ежегодный удэгейский праздник Большая рыба, который в течение нескольких лет организует приморская краевая общественная организации коренных малочисленных народов «Кедр». В основе мероприятия – обряд заклинания кеты, совершаемый с целью привлечения удачи в традиционном для удэгейцев рыболовстве [4].

Нельзя не отметить обнадеживающую тенденцию создания центров сохранения этнической самобытности при поддержке бизнеса, диаспор и общественных организаций. Например, русский парк «Изумрудная долина» [5], в котором его руководитель Сергей Вакуленко создает досуговый ансамбль, где представлена не только русская, но и другие культуры. «Он продвигает этот проект через туристическую индустрию, что обеспечивает широкое внимание

аудитории к национальному многообразию» — резюмирует Председатель Ассамблеи народов Приморского края Галина Алексеева [6].

Однако, говоря об историческом прошлом Приморья, не стоит забывать и о тех, кто в разные времена по тем или иным причинам оставил исторический центр Российской империи и направился покорять дикие земли. В основном, в число таких людей входили военные, направленные приказом по делам службы (например, Н.Н. Муравьев-Амурский, в честь которого назван полуостров, где расположен г. Владивосток), предприимчивые купцы (Яков Семенов – первый гражданский житель Владивостока [7, с. 24] и М.К. Федоров), переселенцы, оставившие родные места и с семьями на обозах отправившиеся «за длинным рублем» в дальний путь, а также этапированные заключенные (О. Э. Мандельштам, отбывавший наказание и ушедший из жизни в пересыльном лагере Владивостока на Второй Речке [8, с. 133]). Кроме того, географическая близость восточных государств не могла не отразиться на составе населения в виде манчжуров, китайцев, японцев, корейцев, вьетнамцев и других иностранцев, не всегда легально находившихся на территории русского Дальнего Востока.

Ввиду такого пестрого национального состава Владивосток по праву называется городом контрастов. «Культурная среда конкретных регионов, городов и селений наряду с универсальными характеристиками может обладать и уникальными, присущими только ей чертами. В частности, говоря о культурной среде Владивостока, необходимо выделить специфическую черту, связанную с историей создания города, начавшего свое существование как военный форпост России на берегу Тихого океана, созданный на практически незаселенной территории и совершивший за полтора столетия рывок к позиции административной и культурной столицы Приморского края. Культурная среда Владивостока может быть охарактеризована как возникшая в результате перенесения культурной матрицы из мест выхода в иные культурно-территориальные границы. Следует отметить, что культурная матрица является «генетическим кодом», которым определяется своеобразие историко-культурных средовых образований в масштабе страны или мира. Создание культурной среды Владивостока и Приморского края на базе

«перемещенных» образцов во многом определило ее доминантную черту, а именно толерантное, компромиссное отношение к инородным влияниям, их постепенное и довольно естественное вживление в ткань культуры. Эта линия в регионе была заложена на начальном этапе, когда население края складывалось из разнородных потоков переселенцев» — отмечает И.В. Макеева [9].

Этим объясняется европейский облик Владивостока и сравнительно небольшая доля признаков восточной культуры, несмотря на географическое положение города, находящегося на границе со странами Азиатско-Тихоокеанского региона. Обозревая пройденный Владивостоком путь, автор иллюстрированного сборника «Азиатская Россия» в 1914 г. писал: «Наконец чисто европейским портовым городом представляется русская твердыня на берегах Восточного океана — Владивосток, не без основания называемый Тихоокеанским Константинополем <...> В архитектурном отношении многие городские постройки могут удовлетворить самого строго ценителя. Густая телефонная сеть, электрический трамвай, замощенные большей частью улицы, электрическое освещение, богатые магазины, несколько театров, садов, памятники адмиралам Невельскому и Завойко <...> — все это напоминает столицу » [10, с. 312].

Все вышесказанное служит, по нашему мнению, весомым аргументом в пользу необходимости развития бренда города Владивосток, собственной мифологии, культа в сознании гостей и горожан и, как следствие, культуры его сохранения и почитания. Приморскими краеведами сделано много исследований истории, этнографии, природы региона, однако, на наш взгляд, налицо дефицит культурно-массовой (идеологической) составляющей, которая была бы способна донести до широкой публики идею уникальности Приморской земли, ее истории, природных и человеческих ресурсов.

С.А. Власов в своих «Очерках истории Владивостока» пишет, что в середине 1880-х население Владивостока составляло 13 тысяч человек, треть из них — китайцы [11, с. 37]. Далее автор книги цитирует описание времяпрепровождения жителей, данное первым историком Владивостока Н.П. Матвеевым: «В десять часов город погружается в сон, и только в немногих домах мелькают ещё огоньки. Редко,

очень редко встретите вы запоздалого гостя, а в гостиницах после десяти не найдёте горячего блюда. Даже кондитерские закрыты. Бодрствуют лишь любители карточной игры <…> Отсутствие удовольствий, замкнутость семейных домов — поневоле заставляют молодёжь бросаться в карточную игру, чтобы хоть в ней избавиться от мертвящей тоски города, куда письма и газеты приходят, самое раннее, через два месяца, а иногда и через пять. Другое прибежище от скуки — кутежи <…> Приедет человек непьющий, пройдёт год два и, глядишь он уже спился окончательно. В семейные дома попасть трудно, сидеть дома, словно медведь в берлоге, способен не каждый, ну и идёт человек в холостую компанию, в трактир, а там рюмка за рюмкой — другая, и так далее и это изо дня в день <…> Как же ещё развлекался «народ» владивостокский? Он ходил на представления проезжающих акробатов и фокусников, смотрел на китайские представления, которые совершались в то время прямо на открытых подмостках, любовался китайскими праздниками, когда сыны Поднебесной носили по городу своего дракона или проходили процессиями на ходулях» [12, с. 177–180].

На наш взгляд, с обозначенных времен подход к организации массовых праздников во Владивостоке не претерпел принципиальных изменений. Центральная площадь зачастую используется как место для торговых палаток на ярмарке, приуроченной к очередной праздничной дате; также скуден и предсказуем набор «активностей», предлагаемых горожанам (из года в год — катание на оленях и лошадях на главной площади, надувные батуты и прочие малопривлекательные варианты развлечений).

Позитивным примером массового городского мероприятия, на наш взгляд, является традиция проведения ежегодного «Дня тигра», сравнительно недавно появившаяся в городе. Автором идеи стал Владимир Ильич Тройнин — охотовед, член союза писателей РСФСР. Предпосылкой к созданию такой традиции стала опасность полного исчезновения краснокнижного полосатого хищника — амурского тигра, который обитает в тайге Приморского края. В своем интервью в газете «Золотой рог» В.И. Тройнин рассказывает, как в 90е годы можно было легко продавать шкуры убитых зверей. Однажды на совещании с другими учеными-биологами он предложил

по примеру американского Дня сурка учредить День тигра.

При Центральной детской библиотеке Владивостока был экологический клуб «Мандаринки», где в марте 1995 г. прошел первый День тигра. Тогда в нем участвовала только группа пятиклассников, а в апреле сотрудники детского сада Первомайского района провели его у себя. День тигра отправился в путешествие — его поддержали экологи, библиотекари и педагоги во Владивостоке, поселке Новый, Спасске-Дальнем, Фокино, Партизанске. <…> Летом они проводили встречи в пионерских лагерях, до 100 «тигриных» встреч за сезон. Действовали векторно, так как В.И. Тройнин поставил цель охватить как можно больше учреждений, чтобы максимальное количество детей и взрослых прониклись идеей сохранения таежного зверя.

«В 2000 г. к идее Дня тигра присоединился природоохранный фонд «Феникс», было решено сделать карнавальное шествие. Тогда впервые «тигриная» колонна, в которой участвовало примерно двести человек, прошла по улицам Владивостока. Директор фонда «Феникс» Сергей Березин говорил, что шествием пытались привлечь внимание властей к проблеме охраны амурского тигра. В 2001 г. праздник по постановлению администрации Владивостока обрел официальный статус. Но еще прошло немало лет, пока он оформился в то событийное мероприятие, которое мы знаем сегодня, когда по улицам Владивостока в праздничных колоннах идут десятки тысяч человек.<…>День тигра празднует весь Приморский край, он стал не только российским, но уже и международным праздником. <…> Он изменил сознание людей, их отношение к таежному зверю. Об этом говорят люди, напрямую связанные с охраной таежной кошки и знающие ситуацию изнутри. Защита тигра стала делом государственной важности, и это дало эффект — популяция растет. Праздник сделал свое дело – он спас жизнь. Можно ли представить Приморский край без тигра? Тигр — геральдический знак, украшающий гербы Владивостока и Приморского края. Он – гордость приморской тайги, и будем честны в социальных амбициях — без амурского тигра, так же как и дальневосточного леопарда, туристическая привлекательность региона снижается» — резюмирует социокультурную и экономическую роль праздника Ю. Рогов [13].

Таким образом, можно прийти к выводу о том, что для развития Приморского края и города Владивосток путем создания новых культурных институций (народных праздников, национальных парков, объектов городской среды и т.д.) есть не только предпосылки, но и богатая историко-культурная база, которая при грамотном подходе послужит устойчивым основанием для создания собственной мифологии региона и отдельных его городов (районов), ее насаждения и взращивания в сознании местных жителей и туристов.

ЛИТЕРАТУРА

[1] Территориальный орган Федеральной службы государственной статистики по Приморскому краю. Численность населения в разрезе городских округов и муниципальных районов // URL: http://primstat.gks.ru/wps/wcm/connect/rosstat_ts/primstat/ru/statistics/population/ (дата обращения: 20.10.2018).

[2] Исчезающие народы России. Тазы // URL: https://www.culture.ru/materials/50955/ischezayushie-narody-rossii-tazy (дата обращения: 20.10.2018).

[3] Станчик С. Коренные малочисленные народы растворяются в общей массе населения России // URL: http://vestiprim.ru/2015/04/14/korennye-malochislennye-narody-rastvoryayutsya-v-obschey-masse-naseleniya-rossii.html (дата обращения: 20.10.2018).

[4] Станчик С. Традиционный праздник удэгейцев «Большая рыба» ежегодно проходит в Приморье // URL: http://vestiprim.ru/2016/09/26/tradicionnyy-prazdnik-udegeycev-bolshaya-ryba-otmetili-v-primore.html (дата обращения: 20.10.2018).

[5] «Изумрудная Долина» – уникальный парк на Дальнем Востоке и на территории всего Азиатско-Тихоокеанского региона // URL: http://dvpark.ru/main (дата обращения: 20.10.2018).

[6] Комиссарова Н. Председатель Ассамблеи народов Приморского края Галина Алексеева: «В зависимости от того, как дышит многонациональное Приморье, меняется и самочувствие людей, проживающих на территории края» // URL: http://www.zrpress.ru/society/primorje_03.05.2018_88925_nechego-delit.html (дата обращения: 20.10.2018).

[7] Турмов Г.П., Хисамутдинов А.А. Владивосток. Исторический путеводитель. М.: Вече, 2010. 304 с.

[8] Нерлер П.М. Осип Мандельштам и его солагерники. М.: АСТ, 2015. 544 с.

[9] Макеева И.В. Вклад представителей немецкого сообщества в формирование культурной среды Владивостока // Вестник БГУ. 2009. №6.

[10] Азиатская Россия. Т.1. Люди и порядки за Уралом / Издание Переселенческого управления Главного управления землеустройства и земледелия. СПб: Т-во «А.Ф. Маркс», 1914. 576 с.

[11] Власов С.А. Очерки истории Владивостока. Владивосток: Дальнаука, 2010. 252 с.

[12] Матвеев Н.П. Краткий исторический очерк г. Владивостока. Владивосток: Рубеж, 2012. 512 с.

[13] Рогов Ю. Праздник во спасение // URL: http://www.zrpress.ru/society/primorje_25.09.2018_91177_prazdnik-vo-spasenie.html (дата обращения: 20.10.2018).

Светлана Майструк
Магистратура, I курс. Направление подготовки 52.04. 01
«Хореографическое искусство». Направление подготовки
«Продюссирование хореографического искусства».
Педагог О. В. Кучина, доцент, кандидат экономич. наук, доцент кафедры балетоведения.

БРЕНД. ИМИДЖ. ЛИЧНОСТЬ

Новые технологии привнесли в нашу действительность новые термины, такие как имидж и бренд, которые зачастую неверно понимаются и ошибочно трактуются.

Современный массовый зритель реагирует на популярность того или иного артиста, в том числе, в контексте упоминаний о нем в средствах массовой информации. Все громкие PR — кампании строятся на привлечении максимального внимания публики к конкретному исполнителю. Внимание общественности в свою очередь способствует подъему популярности объекта, будь то киноартист или артист театра. Нами предпринята попытка рассмотреть процесс появления и поддержания интереса к артисту с учетом новейших технологий формирования имиджа и бренда.

Для начала рассмотрим все термины с точки зрения научных, словарных и иных определений.

Бренд (англ. brand, [brænd] — товарный знак, торговая марка, клеймо) — термин в маркетинге, символизирующий комплекс информации о компании, продукте или услуге; популярная, легко узнаваемая и юридически защищённая символика какого-либо производителя или продукта[1].

Уолтер Ландор, значимая личность в рекламной индустрии, определяет бренд как: «Бренд — это обещание. Путем идентификации товара или услуги, и подтверждения их оригинальности, бренд

1 https://dal.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/58279

обеспечивает чувство удовлетворения и качества»[1].

Дэвид Аакер определил суть бренда как «набор качеств, связанный с именем бренда и символ, который усиливает (или ослабляет) ценность продукта или услуги, предлагаемых под этим символом»[2].

Если обратиться к словарю Мюллера, то можно найти следующее определение: «бренд — это американизированный (сокращенный) вариант английского понятия brand-name. Brand — это клеймо, тавро, марка, фабричная марка; отпечатываться в памяти, производить впечатление. Интуитивно бренд является выражением совокупности имиджевых, эксплуатационных, технических и иных характеристик товара, позволяющих правообладателю (собственнику) данной марки не только играть одну из ведущих ролей на рынке определенных товаров или услуг, но и использовать бренд в качестве нематериального актива компании»[3].

Имидж (от англ. image [ˈɪmɪdʒ] — «образ», «изображение», «отражение», «идол») — искусственный устойчивый образ, формируемый в общественном или индивидуальном сознании средствами массовой коммуникации и психологического воздействия. Имидж создается пиаром, пропагандой, рекламой с целью формирования в массовом сознании определённого отношения к объекту. Может сочетать как реальные свойства объекта, так и несуществующие, приписываемые[4].

Личность — конкретный человек, представитель определенного общества, общности, коллектива, занимающийся каким-либо видом деятельности, осознающий свое отношение к окружающему и имеющий свои индивидуальные особенности[5].

Рассмотрев данные определения, нужно отметить, что все они в той или иной степени составляющие образа, дополняющие его. Ф.И. Шарков, например, расширил понятие бренда, дав определение

1 Репьев А.П. Мудрый рекламодатель. М.: Изд-во Эксмо, 2005. С. 260.
2 Там же.
3 English-Russian Dictionary. Moscow, 1990. Англо-русский словарь под ред. профессора В.К. Мюллера. С. 234.
4 https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/5705
5 Словари и энциклопедии «Философия» Сергеева Т.Б. Словарь-справочник по философии для студентов лечебного, педиатрического и стоматологического факультетов. Ставрополь, изд-во СтГМА, 2009. С. 64.

бренда — как “имя, название объекта, закрепленный за ним символ (фирмы, товара, услуги, идеи, личности и т.д.), особенностями которого являются известность и устойчивая фиксация в массовом сознании”[1]. Руководствуясь этим определением, можно применить термин бренд и к личности, в частности к артисту, исполнителю, деятелю искусств, то есть словосочетание бренд артиста вполне применимо.

По мнению Дэна Шаубэла, существуют три обязательных элемента в процессе формулирования собственного бренда:

• Value proposition (ценностное предложение): Ваше ценное предложение это то, на основании чего Вас будут оценивать как специалиста в своей области

• Differentiation (основные отличительные признаки): То, что выгодно отделяет вас от множества других кандидатов

• Marketability (товарность): Насколько Ваш бренд является привлекательным для потенциальных работодателей. Это то, что заставит их нанять именно вас и открыть для вас новые возможности[2].

Таким образом, очевидно, что понятие бренд напрямую связан с процессами позиционирования и продвижения, от качества проведения которых зачастую зависит карьера артиста и востребованность его в профессии. Однако, на наш взгляд, брендированию предшествует формирование определенного имиджа, направленного на создание определенного образа в обществе и, прежде всего, у целевой аудитории. Сегодня специалисты выделяют две группы функций имиджа.

Первая группа это ценностные функции имиджа, перечисленные ниже.

1. Личностно возвышающая. Благодаря созданию вокруг личности ореола привлекательности, она становится социально востребованной, раскованной в проявлении своих лучших качеств.

2. Комфортизация межличностных отношений. Суть этой функции в том, что обаяние людей объективно привносит в их общение симпатии и доброжелательность, а потому нравственную меру терпимости и такта.

1 Шарков Ф.И. Коммуниколгия: Основы теории коммуникации//2-е издание, переработанное и дополненное/ Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°» Альтехсофт «Издательство Шаркова» Москва, 2009. С. 105.

2 Дэн Шаубэл «Вы – это ваш бренд» (“You Are Your Brand” by Dan Schawbel) , Personal Branding Blog

3. Психотерапевтическая. Суть её в том, что личность, благодаря осознанию своей индивидуальной незаурядности и повышенной коммуникабельности, обретает уверенность в себе.

4. Организация внимания. Привлекательный имидж невольно притягивает к себе людей, он импонирует им, а потому они психологически легче располагаются к тому, что он говорит или демонстрирует[1].

В основе создание образа, начинающего или состоявшегося в своей профессии артиста, с целью ее популяризации, привлечения внимания к своей деятельности, подъема интереса к ней потенциальной публики, должен, на наш взгляд, лежать некий посыл, который отражает мировоззрение артиста, является его творческим и человеческим кредо, — это первостепенные задачи, которые возникают в начале пути работы над имиджем.

«Никакая работа не может быть плодотворной, если в ее основе не лежит какой-нибудь идейный принцип», — утверждал Ф.И. Шаляпин в своей книге «Маска и душа»[2].

На сегодняшний день самым массовым и результативным инструментом в процессе формирования имиджа и продвижения бренда являются социальные сети. Для артиста первостепенно понимать, какой образ он создает в виртуальной реальности, как он этого достигает и какие последствия могут возникнуть в результате ошибок. Все материалы, которые публикуются в пространстве социальных сетей в большей или меньшей степени оказывают влияние на мнение их посетителей.

Следовательно, позиция личности должна быть четко осознана, миссия сформулирована, имиджевые характеристики продуманы до мельчайших деталей, репутационные риски оценены и максимально снижены. Все выше перечисленное должно найти отражение в видео и аудио рядах, публикуемых в интернет -пространстве. Заметим, что особую значимость это приобретает, когда речь идет об образе человека искусства, то есть носителя идеалов культуры и просвещения. Имидж не может быть сиюминутным, разовым, даже эпатажная одиозная

1 Салущева Ж. И. Мастерство имиджирования / Ж. И. Салущева, Н. И. Корабельникова // Коммуникативные стратегии: материалы докладов III междунар. науч., конф. Минск. 24, 25 марта 2005. Ч. 2. С. 29–31.

2 Шаляпин Ф.И. Маска и душа. М.: ЭКСМО, 2003. С. 216.

личность нуждается в постоянном поддержании своего образа, работе над собой. Эту задачу по поддержанию имиджа способен выполнять PR-менеджер или продюсер артиста, который будет в соответствии с мировыми тенденциями, с использованием современных имидж-технологий, планомерно создавать, корректировать и поддерживать его в интересах артиста.

Сформированный, растиражированный и обретший популярность имидж артиста постепенно становится брендом, в результате чего появляется человек-бренд. Отметим, что имидж так или иначе, осознанный или бессознательный есть у каждого артиста, в то время как брендом становится далеко не каждый. Бренд претендует на уникальность, неповторимость, востребованность, значимость и экономическую привлекательность. Человек-бренд становится куда более популярным, чем любая торговая марка товара или организации. Это случается потому, что в данном случае бренд отражает уникальность человеческой личности, ее творческий потенциал, нравственные ориентиры и этические принципы.

Даже являясь в какой-то степени искусственными, сформированными под конкретные имиджевые задачи, они, так или иначе, транслируют в общество определенный личностный посыл. И общество, откликаясь на этот посыл любовь к конкретному артисту и его творчеству, способствует формированию устойчивого бренда. Отметим, однако, что если в основе брендирования не лежит профессионализм, творческий потенциал, социально-этические нормы, то, в конечном счете, даже самый сильный бренд не выдерживает разочарования публики.

Подводя итоги, заметим, что в человеке как носителе бренда пересекаются несколько слагаемых. Человек-бренд воспринимается окружающим миром как комплекс ситуативной ролевой модели и набора культурных и нравственных императивов, которые он декларирует и которым следует. В человеке-бренде все слагаемые гармонично сосуществуют, так как происходят из самой сущности человека. В результате в социо-культурном пространстве с течением времени появляются имена, которые никто не рискнул бы назвать брендом, но которые, по сути, являются самыми сильными и звездными брендами.

Альманах студенческих работ
кафедры балетоведения
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
имени А. Я. Вагановой
•
2018

Текст печатается в авторской редакции

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.
Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
http://www.vaganovaacademy.ru

Адрес редакции: 191023, СПб, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru

Подписано в печать 00.00.2018. Формат 60x84/16.
Усл. печ. л. 13,95. Тираж 00 Зака №

Отпечатано....